⊙任中敏文集⊙

王小盾 陳文和 主編

敦煌曲研究

任中敏 著

張長彬 校理

鳳凰出版社

敦煌曲研究

任中敏 著
張長彬 校理

◎任中敏文集◎

王小盾 陳文和 主編

上架建議：古典文學
ISBN 978-7-5506-1946-3
9 787550 619463 >
定價：64.00 圓

敦煌曲研究

任中敏 著
張長彬 校理

⊙任中敏文集⊙

王小盾 陳文和 主編

鳳凰出版社

圖書在版編目（CIP）數據

敦煌曲研究 / 任中敏著 ; 張長彬校理. -- 南京 : 鳳凰出版社, 2013.12
（任中敏文集）
ISBN 978-7-5506-1946-3

Ⅰ. ①敦… Ⅱ. ①任… ②張… Ⅲ. ①甘肅曲子一研究一文集 Ⅳ. ①J825.42-53

中國版本圖書館CIP數據核字(2013)第311295號

書　名	敦煌曲研究
著　者	任中敏
校理者	張長彬
責任編輯	李相東
出版發行	鳳凰出版傳媒股份有限公司 鳳凰出版社(原江蘇古籍出版社) 發行部電話025-83223462
出版社地址	南京市中央路165號,郵編:210009
出版社網址	http://www.fhcbs.com
經　銷	鳳凰出版傳媒股份有限公司
照　排	江蘇鳳凰製版有限公司
印　刷	江蘇鳳凰通達印刷有限公司 南京市六合區冶山鎮,郵編:211523
開　本	890×1240毫米 1/32
印　張	16.75
字　數	482千字
版　次	2013年12月第1版 2013年12月第1次印刷
標準書號	ISBN 978-7-5506-1946-3
定　價	64.00圓

(本書凡印裝錯誤可向承印廠調换,電話:025-57572508)

『十二五』國家重點圖書出版規劃項目



20 世紀 80 年代中期，任中敏先生與日本學者
波多野太郎教授（右）合影

任中敏先生文集序

本文集是任中敏先生學術著述的總集。

先生名訥,字中敏,江蘇揚州人。早年治北曲和北宋詞,故自號"二北";晚年從事唐代文藝研究,故又號"半塘"。他出生於 1897 年,即戊戌變法的前一年;辭世於 1991 年 12 月,即蘇聯解體的同一個月:享壽九十五年。他一生經歷了很多歷史事件,其中關係最直接的有"五四"運動、抗日戰爭、社會主義改造和"文化大革命"。先生一直以最積極的態度應對複雜多變的社會環境,所以在九十五年間,不僅有過像普通人一樣的生存,而且有過作爲社會活動家、教育家、學者的生存。本文集正是對於他的學術人生的記録。

先生最重要的學術業績是創立了散曲學和唐代文藝學。本文集圍繞這兩個中心而編成,可分爲四個部分:

第一部分散曲研究,包括《散曲叢刊》、《新曲苑》兩部叢書以及《散曲之研究》、《曲録補正》、《詞曲合併研究》、《詞曲通義》等單篇論述。這些著作有兩大内容:一是把古典文獻學的目録、版本、校勘、輯佚、辨僞之法同詞曲學的曲調、韻律、題目、體例研究結合起來,對元、明、清三代的散曲創作和評論做了系統總結;二是在和詞體相比較的基礎上,考訂了散曲的名稱、體段、用調、作法、内容、派别,亦即確認了散曲在文體、風格、功能上的特徵。這兩項工作,建立了散曲學的文獻基礎,釐定了散曲學的術語體系,構築了散曲學的基本框架,從而結束了散曲與戲曲混沌不分的局面,標志著近代散曲學的成立。

第二部分敦煌歌辭研究,包括《敦煌曲校録》、《敦煌曲初探》、《敦煌歌辭總編》等著作。這些著作始於對《雲謡集雜曲子》的著録與考訂,擴大至於對全部敦煌曲子辭的整理與研究,最後成爲關於"在敦煌發現的、一切有音樂性的歌辭寫本"的研究集成。《敦煌曲校録》、《敦煌曲初

探》完成了前兩步，其特點是針對五百四十多首敦煌曲子辭，把校訂考釋與理論研究分別爲兩書；《敦煌歌辭總編》完成了第三步，其特點是收録作品一千三百多首，“合歌辭與理論爲一編”。所謂“理論”，有一個重要項目是辨體，亦即把敦煌歌辭分别歸入隻曲、普通聯章、重句聯章、定格聯章、長篇定格聯章等體裁。經過這項工作，先生不僅提供了一批翔實可靠的音樂文學資料，而且提供了一個結構清晰的學術系統。

第三部分唐代戲劇研究，包括《唐戲弄》、《優語集》以及《唐戲述要》、《戲曲、戲弄與戲象》、《駁我國戲劇出於傀儡戲、影戲説》、《蕭衍、李白〈上雲樂〉的體和用》、《對王國維戲劇理論的簡評》等一批論文。其中《優語集》從表演者及其言論的角度，對中國幾千年戲劇史作了資料展示；《唐戲弄》則用細緻的論證，顯示了唐戲在脚本、戲臺、音樂、化妝、服飾、道具等方面的特徵，爲建立一部以演員和表演爲中心的中國戲劇史作了斷代示範。在先生的著作中，影響最大的也許就是這部《唐戲弄》。它打破“無劇本便無戲劇”的狹窄戲劇觀，重新確認了戲劇的本質；它衝擊以戲曲代替戲劇的舊習慣，既展示了戲劇形態的多樣性，也提升了戲劇研究的資料品質。中國的戲劇研究從此開了新途，從以文學爲中心轉變爲以表演爲中心，從一元的進化研究轉變爲多元的形態比較，視角和視野都有了很大改變。

第四部分唐聲詩研究，包括《唐聲詩》一書，也包括作爲資料準備的《教坊記箋訂》和作爲理論準備的一系列詞學論文。《教坊記箋訂》有兩個重點：其一考訂唐玄宗時期的教坊制度和人物事跡，其二考訂當時教坊所保存的 46 支大曲和 278 支普通曲子。後一内容，正好爲《唐聲詩》研究提供了資料基礎和認識基礎。《唐聲詩》是以配合燕樂曲調的齊言詩爲研究對象的。其操作方法是：先輯成唐代齊言歌辭約兩千首，從中提出曲調百餘名；次以相關記載排比溝通，建立理論；再據此理論重審各曲，著録一百五十餘調、一百九十餘體；最後從以上三者之間抉剔矛盾，相互改正，完成全書。在這項工作中，燕樂曲調既是理論與資料之間的交叉點，也是把握音樂與文學之關係的樞紐。以燕樂曲調爲綱領，既可以觀察詩與樂的多種形式的關聯，又可以觀察決定歌辭體式的音樂因素和表演方式因素。通過這種深入觀察，先生把詞調形成這一學

術爭議問題提升爲對中古音樂文學的全面探討。

總之,以上四方面工作,都具有建設學術方向、轉變學術風氣的意義。

先生的學術生涯起始於 1918 年。此年他進入北京大學國文系,師從瞿安(吴梅)教授研治詞曲。1922 年畢業以後,他利用瞿安教授奢摩他室和南京江南圖書館的藏書,蒐集了大批散曲資料。1926 年至 1931 年,他在教學之餘,向學術界貢獻出《新曲苑》、《散曲叢刊》、《詞曲通義》、《曲諧》、《詞學研究法》等一批重要著作。這時他只有 34 歲,但他的學術生涯却形成第一個高峰,彰顯出重視實證、富於批判精神的個性,其具體表現則是重視原本不上大雅之堂的表演性文學,因而重視文學在社會生活中的多樣存在。這種個性事實上貫穿了他的一生。1950 年前後,他離開經營多年的漢民中學,在四川大學回歸學術。對於他的教育救國之理想來説,這也許是一個退求其次的選擇;但他的學術個性却因此而得以充分發揚。1951 年,他從詞學進入敦煌學,後來又把敦煌曲子辭研究擴展爲敦煌歌辭研究,事實上,這便是把面向作家文學(詞)的研究擴展爲面向社會各階層之文藝的研究。1955 年以後,他在好幾項工作上對王國維先生做了糾補,例如繼《優語録》之後編成《優語集》,變《宋元戲曲考》的戲曲研究而爲《唐戲弄》的戲劇研究。表面上看,這些工作的意義是資料範圍的擴大,而究其實質,却是藝術觀念的改變。比如,在《宋元戲曲考》那裏,衡量戲劇的標準是從宋元南戲、明清傳奇到京昆劇的主流戲曲系統,也就是同文人雅士生活相聯繫的表演藝術;而《唐戲弄》却更關注民衆生活中的藝術。依據這一觀念,先生提出了周有戲禮、漢有戲象、唐有戲弄、宋元有戲曲的主張。這個主張意味著,中國戲劇史實即若干戲劇形態相更疊的歷史;不同形態的戲劇有不同的社會功能,但它們具有同等的學術價值。

在近代中國,先生代表了一種不多見的人物類型。他曾經長期從事政治活動和教育活動,但學術却成爲他實現生命意義的最好方式。他到五十五歲才正式選定作爲學者的道路,但他由此改寫了學術史上的某種記録:讓寫作高峰出現在花甲之年,並使學術創造力延續到九十高齡。他一貫以獨立特行者的面貌出現在學術舞臺之上,研究作風和

任何人都不相同。他全力以赴從事資料工作,却使這種零度風格的工作充滿熱情,成爲富於理論意義和人格力量的工作。他很少參加學術活動,一生都以邊緣人的身份"閉門造車",而這種情況却恰好成就了他的學術個性。作爲一個成功的學者,在他身上似乎隱藏了一些特殊的秘密。

秘密應當在於:他是把學術當作一種生存方式來看待的。他始終以奮發的態度進行學術工作,學術是他陳述生命的語言。如果説,真正的學者總是具有同學術合一的傾向,那麽,我們可以用"不平則鳴"、"激憤出詩人"的比喻,來解釋他投身學術活動的動力。

1919年,他曾攜帶"五四"的風烈南下揚州,在二十四橋張貼了一批激揚的文字。這一姿態,也就是他走上學術舞臺的姿態。他把這一姿態保持到教育活動中;而當他的教育事業夭折之時,他又在全部研究工作中刻下了作爲批判者的印記。他懷疑聖人和經典,於是矚目於通俗文學。他崇尚"蒸不爛、煮不熟、捶不匾、炒不爆、響當當"的銅豌豆性格,於是弘揚具有豪放本色的北宋詞和元代北曲。他偏愛不入大雅之堂的文學,於是以極大熱情投入對這種文學作品的整理——早年是《一半兒》,晚年是敦煌曲子辭。他的目光不斷被具有平民色彩的事物吸引,於是越來越深地進入那些發生狀態的文體和文學現象。他輕視正統和權威:面對戲曲和戲曲研究的貴族化傾向,他提出飽含民間色彩的"戲弄"概念;面對詞學研究中的正變尊卑觀念和因之固定下來的"詩變而爲詞"的成見,他提出"唐代無詞"的主張和"曲—詞—曲"的文體演進綫索。他的工作不免有某種主觀性,但幸運的是,他所信奉的批判精神,作爲20世紀中國學術的寶貴建樹,天生地包含了某種科學傾向。所以他總是能夠敏鋭地認識對象的本質,找到最具前途的學術課題。此外,他始終不渝地倡導嚴正的爭鳴。他和幾位親密朋友的往來書信,均貫穿了激烈的學術爭論。他一生只具體地指導過一篇學位論文,他的指導意見也可以概括爲簡單的兩句話:"要敢於爭鳴——槍對槍,刀對刀,兩刀相撞,鏗然有聲。""震撼讀者的意志和心靈!"

事實上,先生的批判精神或反傳統精神不僅使他比同代人更加接近科學,而且,也使他更頑强地戰勝了逆境。20世紀50年代以後,學術

成了他砥礪意志、張揚個性的手段。他的生活軌跡表明:環境越是惡劣,他越能成功自己的學術。20世紀60年代中期,作爲一個政治身份晦暗的古稀老人,他曾就敦煌曲子辭的校勘問題和創作年代問題,發起一場有中國臺灣潘重規、中國香港饒宗頤、日本波多野太郎等知名學者參加的國際大討論。這一事件,可以看作他對於當時環境的特殊反應方式。同樣,他也向自己所面臨的種種極限反復提出挑戰:總是按大禹治水的方式設計學術工作,在所研究的每一個課題範圍內,細大不捐地疏理全部問題;總是用竭澤而漁的方式搜集資料,上窮碧落下黄泉,不放過有關研究對象的蛛絲馬跡。他的學術具有堅實而强健的品格。

面對先生的學術業績,我們不免會去思考研究方法的意義。我們發現,方法其實是聯繫研究者和研究對象的媒介,是研究者的精神個性同作爲研究對象的資料品質的相互適合。先生的研究方法,也明顯表現了受制於個性與資料品質的特點。學術個性使他進入了一系列處女地,這樣一來,他勢必以最大力量來進行資料建設,採用資料工作與理論工作並舉的研究方法。他所處理的資料往往是非經典的資料,這樣一來,他勢必從文化角度或伎藝角度認識文學,採用社會史的研究方法。以文本爲中心的文學研究一旦讓位給以事物關係爲中心的文學研究,他又自然要把以書籍爲單位或以作品類别爲單位的文獻整理,轉變成以課題和問題爲單位的文獻考訂與理論總結。此外,課題和價值觀的更新,使他在敦煌歌辭校勘等工作中,採用了勇於按斷的治學方式。人們往往依照文獻學的常規對這一方式加以批評,却没有想到,它同樣有研究個性與資料品質方面的緣由——敦煌歌辭資料其實不是"典籍"資料,而是"文書"資料。它多爲孤本,往往殘缺,且由於經過口頭流傳以及由民間書手謄寫等原因,有大量不易死校的訛字異體。爲了取得一份可讀的文本,難免要根據訛别規律、名物制度、通假字音變的時代特點等知識,作較爲大膽的"理校"。這也就是清代校勘家所説的"考異"。這件事説明,先生工作中的種種不圓滿,是應當從積極角度來理解的。因爲它可能不屬於舊的學術範式,而包含某種前指意味,需要後續的開拓。

由於以上理由,今把先生的學術著述整理出版。本文集除副主編

陳文和教授以外，其他整理者都是先生的弟子門生。其分工如下：

喻意志、吴安宇：整理《教坊記箋訂》；

楊曉靄：整理《唐戲弄》；

金溪：整理《散曲研究》；

曹明升：整理《散曲叢刊》；

許建中、陳文和：整理《新曲苑》；

王福利：整理《優語集》；

張之爲、戴偉華：整理《唐聲詩》；

樊昕、王立增：整理《唐藝研究》；

何劍平、張長彬：整理《敦煌歌辭總編》；

張長彬：整理《敦煌曲研究》；

李飛躍：整理《詞學研究》；

伍三土：整理《名家散曲》。

另外，本文集所用照片由鄧傑教授提供。

王小盾

2013年春分日

凡　例

一、此録宗旨，不在保存唐寫卷之原有面貌，而在追求作者之原有辭句。其因依據未充，或揣摩失當，反去原作爲遠者，勢所不免，容續訂正。

二、此録性質，乃研究中之樣本，供研究者參考；並非定本，供一般人欣賞者。如所分“普通雜曲”及“定格聯章”二類，唐人雖有其事，並無其説，乃研究上之分類耳。

三、此録校語，徵引雖多，却非集成。如朱本、冒本之校記中，劉書、王集、日藏之校語中所有，凡認爲無異議者，即不複述，並非遺漏。仍須合諸書同看，始得其全。

四、就目前所見之敦煌曲辭五百四十五首，分爲“普通雜曲”、“定格聯章”，及“大曲”三類著録之。每首編號，繫於辭下，以便稽考。“普通雜曲”自〔〇〇一〕起，“定格聯章”自〔四〇一〕起，“大曲”自〔一〇〇一〕起。以後如續有所見，依此增補。單辭殘剩不及一半者，略而不録。聯章或大曲之每首，雖殘剩數字，亦録。純粹佛曲，僅選録四調；同調名而辭不稱體者，不録。見《散花樂》、《歸去來》校語。他若敦煌曲所有樂譜、舞譜等之著録，均不在此範圍内。

五、五百四十五曲，分見於敦煌不同之卷子七十卷内。各卷之原編號，繫於調名下；原未編號者，亦注明出處。另列《卷子編號一覽表》，並附見曲辭之編號，以供稽考。

六、“普通雜曲”中，以《雲謡集雜曲子》原卷篇幅最長，自爲起訖，列於前。其他以王重民《敦煌曲子詞集》所收最多，次之。王集未收，而見於劉復《敦煌掇瑣》、許國霖《敦煌雜録》及《大正新修大藏經》者又次之。以各書所見失調名之辭若干殿於後。

七、“定格聯章”亦爲雜曲，故次於“普通雜曲”，依羅、劉、許三家之書所載，及北京圖書館鈔本所見者，次第之。

八、“大曲”在雜曲範圍以外，故又次於“定格聯章”。

九、曲辭之分首與分片，先依曲調之定式，次揣辭意之可能，並憑叶韻之同異；不拘守寫卷原狀。

十、"普通雜曲"中，每辭之前，各著調名。凡數首之辭意聯貫，爲普通聯章者，則共一調名，以示區別。

十一、凡原卷有題者，次於調名之後。必要時，並爲擬題。所編目次，對同調之辭，在調名下酌注數字，以求識别其內容，便於檢查而已，並非擬題。

十二、各辭之句讀，先求應合曲調，次求保全辭意。

十三、因辯認曲調故，句之叶韻須著明者，於斷句處另附符號。

十四、校語三種：曰"原作某某"，示在曲辭内之原作，已捨棄不用，而於校語中存之如此。曰"或作某某"，示曲辭中仍用原作，而於校語中存"或作"，以供參考。曰"某某待校"，示心知其非，無以爲正，有待續訂。校語後，必要時並酌附參考資料，或考文體，或證意境。

十五、校語内人名、篇名或書名曾立簡稱者，於《初探》已有説明；兹再彙列如下，以便查對：

羅書——羅振玉《敦煌零拾》；

朱本——朱祖謀《彊村遺書·雲謡集》；

冒本——冒廣生《新斠雲謡集雜曲子》；

劉書——劉復《敦煌掇瑣》；

許書——許國霖《敦煌雜録》；

王集——王重民《敦煌曲子詞集》；

京鈔——北京圖書館鈔敦煌卷子；

鄭本——鄭振鐸《世界文庫》或《中國俗文學史》；

盧本——盧前《敦煌文鈔》；

周本——周泳先《敦煌詞掇》；

唐校——唐圭璋《敦煌唐詞校釋》及《雲謡集雜曲子校釋》；

傅文——傅芸子《敦煌俗曲之發現及其展開》及《五更調的演變》；

日藏——日本《大正新修大藏經》。

十六、集體校訂，其法甚善。朱本與王集内行之，均已著効。兹步武前賢，就蓉地交遊中，先後懇王文才先生、劉湄村先生、向柳谿先生、

釋隆蓮先生、王化中先生、邵潭秋先生、羅蔗園先生、范可中先生、胡忌先生，商討指示，所見有極精審處，未敢掠美，悉著校語中。惟因徵引過繁，遂援朱本校例，僅陳姓字，不繫尊稱，有失敬意，謹致歉忱！

癸巳端陽，在成都，二北。

目　　録

敦煌曲校録

目　録

第二 定格聯章

第三　大　曲

以上共校録五十六調及失名之調十,辭五百四十五首。

卷子編號一覽表

卷子編號		曲辭編號
北京藏	鳥10	491—500
	64	153—160
	周70	433—437
	87	677—686
	90	183—189
	制 5	183—189
	文 89	196—205
	露 6	438—442
	鹹 18	438—442　以上九卷
羅振玉藏	(一)	52,87,88
	(二)	110—112,115,116
	(三)	114
	(四)	114
	(五)	401—405,443—466　以上五卷
橋川藏		80,113,114,126　以上一卷
倫敦藏(斯)	467	1001—1006
	1441	001—019
	2080	1001—1006
	2204	223—227
	2607	046—051, 054—056, 058, 060—063, 070,073,074,076,131,132,206,207
	2947	647—676
	2985	1001—1006
	4332	041,118
	4578	104—107
	5540	075
	5549	647—676
	5556	081,083,084
	5643	117
	6208	687—698
	6537	133—138,1007—1020　以上十五卷

續　表

卷子編號		曲辭編號
巴黎藏（伯）	□□□□	001—019
	2054	501—634
	2066	190—195
	2204	161—168
	2212	161—168
	2250	190—205
	2483	413—417
	2506	071,072,076,078,208
	2564	467—478
	2633	467—478
	2647	406—412
	2713	170—182
	2714	501—634
	2721	141—152
	2734	479—490
	2809	
		079,080,082,083,085,086,126—130
	2838	001,002,020—033
	2963	196—205,433—437
	3065	214—222,418—432
	3083	413—417
	3087	501—634
	3093	100—102
	3113	635—646
	3123	211,212
	3128	044，045，048，057—059，063—065，081—084,089—090
	3137	077,119,120
	3168	667—676
	3251	023,037—040
	3271	133—138,1007—1010
	3286	501—634
	3319	127—130
	3333	042,043,093
	3360	213,1001—1006
	3821	066—069,091—099,108,109
	3836	121—125,210
	3911	079,082,083,085,086,127—130,209
	3994	034,036,053,139,140
	4017	116
	4525	647—656
	4692	064,103　以上四十卷
以上共七十卷		

按凡曲辭録自王集者,原卷編號皆據王集。惟王集凡例附“引用敦煌卷子號碼及收藏記”内所述,每與集内所注者不符。玆姑以集内注者爲準,俟校。例如斯二六〇七號卷子,集内注明者僅廿一首,而記内所述則爲廿三首。記内曰“《浪濤沙》三首……《浣溪沙》四首”,實際二調名之下,曾注“斯二六〇七”者,共僅四首而已;記内又曰“失調兩首”,實際集内“失調”曾注“斯二六〇七”者有三首之多。因此,兩方面之總數乃相差二首。

第一　普通雜曲

雲謡集雜曲子　三十三首　斯一四四一　伯二八三八　伯□□□□　據《彊村遺書》校。

鳳歸雲

閨怨

征夫數載。萍寄他邦。去便無消息。累换星霜。月下愁聽砧杵起。塞雁南行。孤眠鸞帳裏。枉勞魂夢。夜夜飛颺。　想君薄行。更不思量。誰爲傳書與。表妾衷腸。倚牖無言垂血淚。暗祝三光。萬般無奈處。一爐香盡。又更添香。〔〇〇一〕

綠窗獨坐。修得君書。征衣裁縫了。遠寄邊隅。想你爲君貪苦戰。不憚崎嶇。終朝沙磧裏。只憑三尺。勇戰奸愚。　豈知紅臉。淚滴如珠。枉把金釵卜。卦卦皆虚。魂夢天涯無暫歇。枕上長嘘。待公卿回故里。容顔憔悴。彼此何如。〔〇〇二〕

"雲謡",斯伯二卷原作"云謡",羅書、劉書、傅文從之;王國維跋語在初刻《觀堂集林》内曾作"玄謡";至朱本始改作"雲謡"。"雲謡集雜曲子"六字下,原有"共三十首"四字。玆因存辭不符此數,而原指三十首爲如何情形,又不可知,故改。語詳《初探》第三章。参看後記〔〇〇二〕條。

《鳳歸雲》調名下,原卷有一字,似"閏"而非。王集既謂原卷實係"閨"字,便不必再强改爲"街"、"徧"等字。次首之第一字上,原卷有"又怨"二字。朱本已校,謂"巴黎本'怨'字在調名'又'字下",王集亦謂"按倫敦本'怨'字亦在調名'又'字下",便不必再强認爲曲辭之第一字。此

分明爲相聯之"閨怨"二字,乃此二辭共有之題目,被書手誤將二字拆開,分屬於二辭調名之下。應爲還原如上式,而定二辭爲聯章。唐樂曲調名,從無綴"偏"字者,羅書作"《鳳歸雲》偏",不可從。唐校因既立"《雲謡》辭皆無題,以調爲題"之説,或不願合此"閨怨"二字爲題。其實敦煌曲有題者甚多,不必拘執,已詳《初探》論内容。"怨",原卷作"怨"。下文《皇帝感》〔一四八〕之"怨",同。《廣韻》:"𢙁"同"怨"。因隋唐人寫"夗",多從"歹"也。《碑别字》卷四,隋董美人墓誌銘之"怨"即如此。又卷一,唐王君妻梁氏墓誌,"鴛"作"鴛"。劉書《字寶碎金》:"命殀,尺遠反","殀"亦從"歹",並可證。

此二首句法悉同,乃此調之第一體。前後片各"四四、五四、七四、五四四",共九句、四平韻、四十一字,全首八十二字。應依此斷句。鄭本之句讀異此,多不可從。下二首之句數、韻數,悉與此同,每片起結亦同,惟中幅二韻之四句有異,全首七十八字,乃此調之第二體。四首均應分片;不分片,並無意義。分片之説,唐校於《敦煌唐詞校釋》文内,已再三詳之;於《雲謡》之校釋内,尚未提及。姜亮夫《敦煌經卷在中國學術文化上之價值》文内,謂《鳳歸雲》第一首前片句法爲"八五四六五五四四",四十一字;第二首前片爲"五五五四七四五四四",四十三字;餘二首前片各爲三十八字,均不同。其實不然,姜氏體認未精確。

王集對次首之起二句,作"怨緑窗獨坐,修得爲君書",校曰:"古詞律寬。若'怨'字屬下爲句,則'爲'字不當衍,從倫敦本亦通。"按依此調之句格,"怨"字必不能入辭,而"爲"字必衍。若依王説,是此調乃以兩個五字句起矣;驗之其餘三首,分明不合。倫敦本作"修得爲君書","爲"乃"慰"之訛,衹可視作襯字。劉書《季布歌》"死生相爲莫憂身","爲"亦是"慰"。古詞之律,寬與不寬,及如何寬法(如用襯字,或平仄不拘,或叶韻,或否等),寬至如何程度,均不易斷。除有實際資料外,吾人不必臆爲之寬耳。此原王國維跋《雲謡》及傅文之説,並無具體依據。唐校因之,於《鳳歸雲》等調,不認爲異體,而衹曰:"唐人詞律甚寬,蓋以合樂爲主,故可依樂增減。"是專就文字言律,同萬樹之所謂"詞律"也。不知既然依樂有所增減,便已成立異體,正詞律之嚴,非詞律之寬,詞律原以合樂爲準也。吾人心中,若多存唐人詞律甚寬之成見,於曲辭校訂

之工作，必致不良影響，宜慎！

〔〇〇一〕：王國維在《東方雜誌・敦煌發現唐朝之通俗詩及通俗小説》一文内，最初發表此辭。"數載"作"數歲"，無"月下"二字；而於句尾列一空格，句仍不全。"表妾"作"妾表"，羅書同。蓋認全句爲"誰爲傳書與？妾表衷腸"，作上四下五，實與他三片之皆作上五下四者不合。王氏此文内，於二辭有許多異文，均未詳所本。王氏乃據狩野直喜所録，豈出狩野之改訂歟？

劉書"牖"作"牖"，其他無異文。此字王集作"牗"，在〔〇〇九〕内亦然。《碑别字》三，魏《三級浮圖頌》已作"牗"。盧、唐二本於"月下"二句，始改"擬"爲"起"，屬上句，而於次句"雁"下空格。此字可補"南"或"成"等；冒本及向柳谿校，均補作"分"。按〔〇一一〕有"悲雁隨陽"，〔〇六六〕有"雁飛南去"，〔一三五〕有"孤雁北望"，〔一三八〕有"雁南飛"……姑訂爲"南"字。劉毓盤《詞史》於首句"邦"作"鄉"。按《雀踏枝》〔一一六〕云："自歎宿緣作他邦客。"或原皆"鄉"之省也。《詞史》於"擬"改"聲"，於"雁"下空三格，似均無取。鄭賓于《中國文學流變史》從羅書，引此首，而作"擬塞雁行孤，眠鸞帳裹"云云，既乖文理，又少一韻。"無奈"原作"無那"，《五更轉》〔四一九〕作"無拏"，無定形。在此辭如作"那"，或混爲"那處"，故用"奈"。鄭史結作"一爐香盡又添香"，未合；反指原文"'又'下添'更'字，遂致判爲兩句"，殆未見羅書之餘三首歟？

〔〇〇二〕：王國維於"邊隅"作"邊塞"，失韻。"終朝"二句，作"中朝沙裹，口馮三尺"；"紅臉"作"紅粉"；並缺"滴"、"長"、"故"三字，未詳其説。羅書"修"作"脩"，"崎嶇"作"馳驅"，"只憑"作"山憑"，"臉"亦作"粉"，"卿"上無"公"字（王集校語曰："按巴黎、倫敦二本，'卿'上並有'公'字。"足見羅書所本，乃另一伯卷，王氏未見也）。劉書"緑"作"渌"，"卿"上有"公"字。下文〔〇二二〕"眉緑"，〔〇二七〕"蛾眉不掃天生緑"，劉書一貫作"渌"。後片"故里"，各卷原作"故日"，乃音近之訛。朱、冒、唐三本皆作"里"。猶之《蘇莫遮》〔一〇〇三〕之"一日"，别卷誤爲"一里"；《泛龍舟》〔一三三〕之"新造日"，亦當援例，改"新造里"。盧本改爲"故土"，未是。王集於"只憑三尺"之"只"字，因斯卷似"山"，乃疑作"凶"，又推爲"胷"，轉折太多，意亦無取。"三尺"指劍可，難以及胸。此

字作“只”最是，作“已”次之。“遠寄”，王集誤作“遠奇”，果原卷如此歟?

唐校於“奸愚”不改“單于”，理由乃《破陣子》〔〇一三〕内，“單于”未作“奸愚”，應分從原文。按劉書《西征記》云“彼衆我寡，遂落奸虞”，確非“單于”之意。惟唐人寫卷中之訛別，隨手形成，彼此同異，均屬偶然，從無劃一之體例。例如唐校主張改此首之“沙磧”爲“砂磧”，而《破陣子》〔〇一五〕内，即有“沙磧”未作“砂磧”。故“奸愚”、“單于”，雖應各從原文，但欲因此以定條例，却多未合。更如本調〔〇〇四〕及《傾杯樂》〔〇二〇〕，皆有“娉得”，〔〇二一〕有“娉與”，《内家嬌》〔〇二二〕有“不娉凡間”，《百歲篇》〔六六八〕有“父娘娉許事功勳”，《開蒙要訓》列“婚姻娉嫁”;《一切經音義》廿五於《涅槃經》七“娉妻”之“娉”注:“問婚也。”乃知唐人本如此用，並非筆誤。羅書於〔〇〇四〕之“娉得”作“嫁得”，乃寫卷不同耳。而唐校於前後“娉”字，皆從冒本，一律改“嫁”字，未免拘執，並與其不改“奸愚”之例矛盾。

“修得君書”，“君”乃夫君，“爲君貪苦戰”，“君”乃國君;參看《五更轉》〔四一〇〕校。“想你”原作“想得”;他如〔〇七五〕“憶你終日心無退”，原作“憶得”云云，〔一一三〕“你莫辜天負地”，原作“得莽”云云，皆同例。各本於“待公卿”三句之文意，俱未了了，故皆視“公”爲衍文，删去。王集雖存之，却未明其究竟。此句“待”乃襯字。“公卿”指功名之極，故“公”不可少(去“公”，則彷佛晉王戎之卿壻，當非原意)。《傾杯樂》〔〇二〇〕“一旦娉得狂夫，攻書業抛妾求名宦。縱然選得，一時朝要，榮華爭穩便”意正同此，“公卿”謂“朝要”也。柳永《看花回》:“紅顔成白髮，極品何爲?”正從此數語來，“公卿”謂“極品”也。巴黎另本與倫敦本，此二字並同，非無故矣。

此二首應爲盛唐作品，詳《初探》論時代(一)。敦煌曲造境措語，多互見處，知其時代必相近，又同在民間也。例如此二首中之“魂夢”、“飛颺”亦見〔一二四〕:“暗祝三光”亦見〔〇二四〕;“添香”亦見〔〇三八〕;“緑窗”、“縫衣”亦見〔六九七〕;不待“公卿”之意亦見〔〇二〇〕，已如上言矣。

劉書載伯二八三八卷，於本調衹見此二首，下二首無。

又

幸因今日。得覩嬌娥。眉如初月。目引横波。素胸未消殘雪。透輕羅。□□□□□。朱含碎玉。雲髻婆娑。　東鄰有女。相料實難過。羅衣掩袂。行步逶迤。逢人問語羞無力。態嬌多。錦衣公子見。垂鞭立馬。腸斷知麽。〔〇〇三〕

兒家本是。累代簪纓。父兄皆是。佐國良臣。幼年生於閨閣。洞房深。訓習禮儀足。三從四德。針指分明。　娉得良人。爲國願長征。爭名定難。未有歸程。徒勞公子肝腸斷。謾生心。妾身如松柏。守志强過。曾女堅貞。〔〇〇四〕

此二首演故事，亦聯章，或即岑參在玉門關蓋將軍席上所聞“清歌一曲世所無”是也。詳《初探》論時代之末。

〔〇〇三〕：前片脱第七句，故從朱、冒二本，加五空格以待補。不但從此二首四片比勘之，結果爲然，即以與前二首之四片較，仍如此，因四首之句數悉同也。“相料”有相挑誘意，詳《初探》論修辭。

〔〇〇四〕：“閨閣”與〔〇一五〕同，原作“閨閤”，但下文〔〇一二〕又作“畫閣”，羅書亦然，足見字無定形，故概作“閣”。羅書“皆是”作“皆事”，“謾”作“漫”。“願長征”，“願”原作“遠”，“遠長”二字意複。末句“曾女”原作“曾父”，從朱、冒二本。曾女未知確指何人。二字亦可能爲“貞夫”之訛，指韓朋之妻貞夫，詳《初探》考屑。

天仙子

燕語鶯啼三月半。烟蘸柳條金線亂。五陵原上有仙娥。攜歌扇。香爛漫。留住九華雲一片。　犀玉滿頭花滿面。負妾一雙偷淚眼。淚珠若得似真珠。拈不散。知何限。串向紅絲應百萬。〔〇〇五〕

此調之辭，各本皆作雙叠二首，實宜作三首。蓋後一首前後片之叶

韻，萬無牽合可能，應視作單片之二首，於文意則爲聯章。中唐皇甫松及五代韋莊、和凝之諸作，皆單片也，自有其所本。冒本認爲“第二首後徧換韻……即皇甫松詞加一徧”。唐校認爲“韻脚不拘”，謂“如《天仙子》第一首，上下兩叠皆用一韻，而第二首則上叠同用一韻，下叠又换一韻”。蓋拘於《雲謡》原卷有“共三十首”四字，不願破之，雖明知皇甫諸調爲單片體，亦不認此異韻之辭爲兩首耳。參看下文《喜秋天》校，及《初探》第三章論《雲謡》首數。南宋黄昇論張泌《江城子》：“唐詞多無换頭。如此詞，兩段自是兩首……合爲一首則誤矣！”正可參考。至於此首之二片同韻，又同平仄，意又一貫，自屬雙叠一首。當時諸辭，或合次曲，或合小曲，故有此别。並非唐人無其事，而吾人好爲造作如此也。

起四字，原作“鷰語啼時”，從羅書，改與下一首之起句同。王國維校亦如此改。“鷰”，在敦煌卷内或作“鷰”，如舞譜内之調名《雙鷰子》是。《碑别字》四，隋諸葛子恒造象記已作“鷰”。“真珠”，朱本作“珍珠”，未知是原本否；兹從羅書。

又

燕語鶯啼驚覺夢。羞見鸞臺雙舞鳳。天仙别後信難通。無人共。花滿洞。羞把同心千徧弄。〔〇〇六〕

叵耐不知何處去。正值花開誰是主。滿樓明月夜三更。無人語。淚如雨。便是思君腸斷處。〔〇〇七〕

此二首，前曰“無人共”，後曰“無人語”，聯章顯然。

〔〇〇六〕：“共”從冒本改；原作“問”，失韻。末句“羞”原作“休”，同音省文也。雖與次句“羞見”複，意則較合。《全唐詩》載顔真卿聯句“拈䭔舸指不知休”，“休”亦“羞”之省，不自敦煌寫卷始矣。參看〔〇一二〕校。劉書《燕子賦》“雀兒修欲死”則假“修”爲“羞”，可參考。

〔〇〇七〕：諸本視作前首之後片。“正值”原作“正時”；況周儀改“正是”，字形不近，又與下“是”字複。《西江月》〔〇五五〕内，王集曾改“整置”爲“正值”，可證。參看〔〇一三〕之“正是”。末句“便是”，羅書作“正是”，

鄭盧諸本用之。王集訛“淚如雨”爲“淚無雨”,不知寫卷果爾否。

竹枝子

羅幌塵生□□□。笙篁無緒理。恨小郎游蕩經年。不施紅粉鏡臺前。只是焚香禱祝天。　幈幃悄悄垂珠淚。□□□□□。點點滴滴成斑。待伊來即共伊言。須改往來段却顛。〔○○八〕

此調二首中,次首完整可誦。知其調爲雙叠,六十四字,前後片各“七、五、六、七、七”,共五句,二仄韻,三平韻。應依此分片,斷句。王集不分片,鄭、盧二本句讀亂,惟冒本與唐校可從。

原卷“幈幃悄悄”四字,本在“塵生”下空格處;“祝天”下,作“垂珠淚滴點點滴成斑”九字。冒本改如上,頗具匠心! 玆從之。蓋各句如此,乃悉符調格,且仄韻已有“理”、“淚”二字,餘二韻字,又得緣空格處補足也。不知作者之原意果如此否。龍沐勛欲於原卷“垂珠淚滴”下,插入“羅裳裏”三字,以與前片之“理”叶,用意是,但未審“淚”字原是韻,何必掩之,而反憑空另造! 且“垂珠淚滴羅裳裏”,作上三下四句法,文理固差,與其他三片之起句又均不合,而下文“斑”韻之句本應六字者,復被破壞,奈何! “篁”應作“簧”。“即”,羅書原闕,餘卷作“敬”,費解。查劉書王梵志詩:“飲酒妨生敬。”劉氏注:“一本作‘計’。”又《開蒙要訓》於“髻”旁注“敬”。——皆因方音而誤寫也。“敬”既可爲“計”、“髻”,當亦可爲“即”。參看〔一○八〕校。結語亦費解,“往來”或係“從來”。“段”,冒本及王文才校作“假”;或爲“斷”之音訛。《柳青娘》〔○一八〕:“斷却妝樓伴小娘”,可參考。向柳谿校此句作“須改往日狂與顛”。王集誤“紅粉”爲“紅紛”,豈所見寫卷如此歟?

又

高捲珠簾垂玉户。公子王孫女。顔容二八小娘。滿頭珠

翠影爭光。百步惟聞蘭麝香。　口含紅豆相思語。幾度遥相許。修書傳與蕭娘。倘若有意嫁潘郎。休遣潘郎爭斷腸。〔〇〇九〕

羅書"顔"作"傾",闕"容"字,"爭光"作"無光"。"户"字本作"牖";應與下文"女"、"語"、"許"叶,故從冒本改。户,仍是窗户。王褒《僮約》有"振門挂户"語,想即垂户也。"影爭"之"影","百步"之"百",意均未安,待校。後片起處作"口含紅豆",各本已定。王集"口"獨作"只",未有説,疑亦排印之誤。結處"爭"字未安,或"望",或"掙",亦待校。

洞仙歌

華燭光輝。深下幃幃。恨征人久鎮邊夷。酒醒後多風醋。少年夫壻。向緑窗下左偎右倚。擬鋪鴛被。把人尤泥。　須索琵琶重理。曲中彈到。想夫憐處。轉相愛幾多恩義。却再叙衷鴛衾裏。願長與今宵相似。〔〇一〇〕

此調兩首,皆應分片。朱本"擬鋪"二句屬後片,非。因此首"恨征人久鎮邊夷","人"字不能句,亦非韻,故知次首此句,作"寒蛩響"云云,"響"字亦非韻,不必句。鄭、盧、唐三本皆於"響"字斷句,非;惟冒本是。次首後片結處,"願四塞"云云,既作七字二句,則此首後片應與之同。鄭、盧二本於此首,作"却在絮裏,克鴛鴦枕,願長與今宵相似",成"四四七"三句,顯然未合。朱本校記因次首有"戰袍待穩,絮重更熏香"句,乃疑此句爲"却再絮充鴛鴦枕"。冒本作"却再絮文鴛衾枕"。二家同用"絮"字,而意不同,惟皆已與下句合成七字二句矣。此作"却再叙衷鴛衾裏",句法與文義兼顧。羅書"輝"作"暉";"邊夷"作"邊來";闕"多風"二字;"措"作"醋";"琵"訛"瑟";"恩"訛"思";"衷"作"裏";無"願"字。冒本於"多風醋"强删"多"字,"琵琶"下强加空格,均無取。"風醋"亦見〔〇二八〕,朱本校改"風措"。據李匡乂《資暇録》,二字有含酸義(詳《初

探》考屑),故不改。“恩義”,各本同作“恩意”。“壻”原作“聟”;王集作“壻”,未知果據原卷否。〔六八七〕作“聟”。《碑別字》四,魏元珽妻墓誌,“壻”作“聟”。王國維《唐寫本唐韻校勘記》:“案‘壻’古通作埍,遂訛爲‘茸’。”參看後記〔〇一〇〕條。

又

悲雁隨陽。解引秋光。寒蛩響夜夜堪傷。淚珠串滴。旋流枕上。無計恨征人。爭向金風飄蕩。擣衣嘹亮。　嬾寄迴文先往。戰袍待穩。絮重更熏香。殷勤憑驛使追訪。願四塞來朝明帝。令戍客休施流浪。〔〇一一〕

朱本“擣衣”句屬後片,非。羅書“寒蛩響”訛作“它它蟲響”;“迴”作“回”;“憑”作“凭”;末句作“令夫壻免教流浪”。朱本“戍”作“我”;唐盧二本作“令我夫壻”云云,改爲八字一句,益支! 王集作“戎客”,亦非。唐詩中習見“戍客”。如鄭愔《塞外》“漢家征戍客,年歲在樓蘭”,顔真卿等聯句“戍客歸來見妻子”,李白“戍客望邊色”,温庭筠“江南戍客心”,皆是。《本事詩》載開元宮女製軍衣,附詩曰:“沙場征戍客,寒苦若爲眠! 戰袍經手作,知落阿誰邊? 蓄意多添線,含情更作綿。……”與此首辭意尤近。“解引”、“旋流”,均未盡確,俟校。“穩”,謂妥貼,見《初探》論修辭。“嘹亮”,原作“寮亮”;〔〇三三〕原作“撩亮”,可互參。“隨陽雁”詳初探後記。

此調二首應皆盛唐作品,詳《初探》論時代(一)。

破陣子

蓮臉柳眉羞暈。青絲罷攏雲。煖日和風花帶媚。畫閣雕梁燕語新。捲簾恨去人。　寂寞長垂珠淚。焚香禱盡靈神。應是瀟湘紅粉繼。不念當初羅帳恩。抛兒虚度春。〔〇一二〕

此調四首，皆應分片，羅書、王集均失之。前片次句皆五字，後片次句皆六字，不成雙叠體，想初期格律如此。

羅書"煖日和風"作"日暖風和"，"閤"作"閤"，"靈神"作"□靈"，以下闕十六字。"羞暈"之"羞"，原作"休"，同〔〇〇六〕。"暈"原作"韻"，從唐校。"攏"原作"籠"。《花間集》李珣《南鄉子》"攏雲髻，背犀梳"，孫光憲《風流子》"微傅粉，攏梳頭"，可據。"戀"原作"繼"，因形近而訛。〔〇二八〕："五陵兒戀嬌態女"，〔〇二九〕："休戀狂花年少"，可參證。向柳谿校"繼"作"絆"，形義亦近。

又

日煖風輕佳景。流鶯似問人。正是越溪花捧豔。獨隔千山與萬津。單于迷虜塵。　梅雪落停愁地。香檀枉注歌脣。攔徑萋萋芳草緑。紅臉可知珠淚頻。魚牋豈易呈。〔〇一三〕

羅書"草"作"艸"，"牋"作"箋"。"佳"原作"住"，待校。"正是"若同〔〇〇七〕例，應作"正值"。"捧"待校。後片起句原作"雪落停梅愁地"，費解。唐校"停"作"亭"。《五更轉》〔四二四〕"月亭"，劉書誤作"亦停"，可參考。盧本删"停"字。王文才校作"庭"。因劉書《燕子賦》有"奉命不敢久庭"也。"枉"原作"往"，仍待校。"攔徑"，盧本作"欄徑"。

又

風送征軒迢遞。參差千里餘。目斷妝樓相憶苦。魚雁山川鱗跡疏。和愁封去書。　春色可堪孤枕。心焦夢斷更初。早晚三邊無事了。香被重眠比目魚。雙眉應自舒。〔〇一四〕

年少征夫軍帖。書名年復年。爲覓封侯酬壯志。攜劍彎弓沙磧邊。拋人如斷弦。　迢遞可知閨閣。吞聲忍淚孤眠。春去春來庭樹老。早晚王師歸却還。免教心怨天。〔〇一五〕

此二首,“早晚”句同,餘意亦貫,應係聯章。

〔〇一四〕:“封”原作“風”,羅書作“緘”。“魚雁山川”,原作“魚雁百水”。朱本校作“鴻雁南來”,唐校因之。盧本作“魚雁南來”。既曰“鱗”,則不能去“魚”。若謂“鴻雁”與“鱗跡”是兩事,則一“來”一“疏”,亦復矛盾! 冒本改爲“魚雁由來鱗翼疏”,較有文理。“跡”原作“積”。冒本注云:“後徧‘比目’,‘目’字原作‘翼’,依董康校改。以字數求之,彼‘翼’字恰與此‘積’字對,知寫手誤也。”蓋先認“鱗跡”爲“鱗翼”,然後有此説。羅書作“目”,校者多未注及。“百水”應係“關河”或“山川”等意,“山川”字形較近。惟劉書《韓朋賦》曰:“魚鼈百水,不樂高堂;燕若群飛,不樂鳳凰。”(“鼈”與“若”似皆應改“樂”)則“百水”自有説,未可輕廢,仍俟考。“封去書”,王集逕用朱校,不保存寫卷原狀作“風”,亦未提羅書之作“緘”;惟於“目”字,又保存寫卷原狀作“翼”,不用羅朱二本,校語内又僅稱董校“翼”作“目”,是未據羅書也。“更初”,“更”字原闕,擬補。

〔〇一五〕:起三句乃依韻採用羅書,甚重要! 朱本、王集俱失之,已詳《初探》。“歸却還”之“歸”,唐校作“掃”,蓋謂掃蕩邊氛,王師遂旋;惟辭不副意,尚待校。

以上三首皆可能爲盛唐作品,詳《初探》論時代(一)。

浣溪沙

麗質紅顔越衆希。素胸蓮臉柳眉低。一笑千花羞不坼。嬾芳菲。　□□□□□□□。□□□□□□□。偏引五陵思懇切。要君知。〔〇一六〕

髻綰湘雲淡淡妝。早春花向臉邊芳。玉腕慢從羅袖出。捧杯觴。　纖手令行勻翠柳。素咽歌發繞雕梁。但是五陵爭忍得。不疏狂。〔〇一七〕

此二首後片第三句,均曰“五陵”云云,聯章顯然。調名,原卷作“涣沙溪”,朱本僅改“涣”字而已。

〔〇一六〕:羅書"希"作"稀","坼"訛"拆","嬾"訛"嫩";而以"偏引"二句作結,少上二句,却未列空格。"麗"原作"孋",從盧本、唐校改。"質"原作"景",未安。兩句中,叙顔、胸、臉、眉,着"景"字不得!〔〇二一〕有"豔質",〔〇二三〕有"素質",可證。"一笑"原作"擬笑"。"不坼",有〔五二二〕"開坼千花功不小"可參證。後片"偏",朱本原作"篇",校謂"此處缺十四字,'篇'字應在何處,未可定"。兹從羅書,屬第三句。

〔〇一七〕:"令行",羅書誤"全分",王集作"令分",均未合,詳《初探》考屑"匀翠柳"條。羅書"咽"作"喉","歌"作"謌"。韓愈《華山女》詩"白咽紅頰長眉青",温庭筠詩"鶯咽妖唱圓無節",均爲用"咽"之例。

柳青娘

青絲髻綰臉邊芳。淡紅衫子掩酥胸。出門斜撚同心弄。意恛惶。故使横波認玉郎。　叵耐不知何處去。教人幾度掛羅裳。待得歸來須共語。情轉傷。斷却妝樓伴小娘。〔〇一八〕

碧羅冠子結初成。肉紅衫子石榴裙。故着胭脂輕輕染。淡施檀色注歌唇。□□含情喚小鶯。　只問玉郎何處去。纔言不覺到朱門。扶入錦□□□□。□殷勤。因何辜負倚闌人。〔〇一九〕

此調兩片,六十二字。前片"七、七、七、三、七",共五句,四平韻;後片較少一韻。二辭應照此分片、斷句、補闕。二辭内,"衫子"、"玉郎"、"何處去",均同,顯然聯章。

〔〇一八〕:羅書闕"酥胸"二字,"撚"作"拈"。按"酥"原作"素",失粘,以音近訛,兹從朱校改。冒本云:"'胸'字疑唐人方音通叶,讀若'腔'也。""恛惶",别體甚多,詳《初探》考屑。"故使",羅書作"固使"。"掛"乃方言,詳《初探》論修辭。

〔〇一九〕:羅書"故着"作"固着","問"訛"教","錦"下僅空二格。"胭脂"原作"煙脂",羅書作"烟脂",從冒本改。〔〇二〇〕"姻眷",劉書作"烟眷",同例。"淡施檀色注歌唇",應作三字句;上四字乃襯。"含情

喚小鶯”，應作七字句，故上加二空格。按末三字，朱本作“少年人”，玆從羅書，作“倚闌人”，尤妙！“少年”，在《雲謡》内數見不鮮，似已成當時濫調。此類異文，非常難得，諸本多失之。

自〔〇〇三〕至〔〇一九〕，共十七首，爲劉書之伯卷所無。自〔〇二〇〕至〔〇三三〕，共十四首，爲斯卷及羅書之伯卷所無。

傾杯樂

憶昔笄年。未省離合。生長深閨院。閑凭着繡床。時拈金針。擬貌舞鳳飛鸞。對妝臺重整嬉恣面。自身兒算料。豈教人見。又被良媒。苦出言詞相誘炫。　每道説水際鴛鴦。惟指梁間雙燕。被父母將兒匹配。便認多生宿姻眷。一旦娉得狂夫。攻書業抛妾求名宦。縱然選得。一時朝要。榮華爭穩便。〔〇二〇〕

此調二首，惟後片結二句彼此不同，其餘大體一致。前片五韻：仄、平、仄、仄、仄；後片四仄韻。朱本於次首次句加空格，使同前首；但其後片結語，仍不能使强同。惟前首結語宜作“四四五”，次首結語宜作“七七”：不同在此。唐本前作“四五三”，後作“七四三”，未安。鄭、盧二本之分片、句讀、多誤。朱本及唐校，於此二辭獨不分片，未知何説。冒本失處，已詳《初探》曲調考證。

“未省”，冒本改“未曾”，不必。“院”原作“苑”，音同義别，究以“院”宜。“貌”，邵潭秋校同“描”；“嬉恣面”，或作“嬌姿面”，意皆可通。王集以“嬌姿”爲“誤作”，不必。“自身兒”原作“知身兒”，從冒本，仍待校。“兒”一作“貌”，誤。唐人寫“貌”多省作“皃”。《碑别字》四列梁、魏碑誌，已開其端；宋本《花間集》猶然，已詳《初探》第三章。但此處則難云“身貌”。唐校臆改二字爲“身世”。“算料”義詳《初探》考屑，仍待校；冒本以二字屬下句。“炫”原作“誸”；劉書《開蒙要訓》有“誸誘誇張”語。“水際”原作“水濟”，朱校改“際”。〔〇五五〕：“浩渺天涯無濟”，〔五七七〕：“火宅驅忙無齊限”，實乃“際限”，均同例。盧本“濟”獨作“潔”，不

知係臆改，抑誤印。“匹”原作“疋”，從冒、盧、唐三本。“娉”，朱本改“嫁”字，不必，已詳〔〇〇二〕校。冒本删“朝要”二字，殊孟浪！參看〔〇〇二〕校“公卿”語。

又

窈窕逶迤。體貌超群。傾國應難比。渾身掛綺羅裝束。未省從天得至。臉如花自然多嬌媚。翠柳畫蛾眉。横波如同秋水。裙上石榴。血染羅衫子。　觀豔質語軟言輕。玉釵墜素綰烏雲髻。年二八久鎖香閨。愛引猧兒鸚鵡戲。十指如玉如葱。凝酥體雪透羅裳裏。堪娉與公子王孫。五陵年少風流壻。〔〇二一〕

次句，朱本作“□貌超□”，冒本補爲“體貌超群”，王集保存原狀，不列二空格。“未省”句，乃未知天上能有否之意；〔〇二三〕“應是降王母仙宫”語，可用作注解。冒本謂“‘未省’二字涉前首，誤而衍，今删”，不可！“至”原作“知”，從冒本改。此處應叶平，意則是“至”，聲則當“知”。“豔質”原作“艷嬪”，從冒本及唐校改。“素綰烏雲”之“素”，待校。“久鎖”原作“久値”，從朱校。劉書之“銀藊體”，王集之“銀蘇體”，俱不及朱本作“凝酥體”。——以上三條，王集校文均失之。劉書《俗務要名林》：“蘇，凝牛羊乳，桑盧反。”可見當時俗文字中，普遍以“蘇”代“酥”，不止曲辭爲然。如劉書《通婚書》：“次蘇油、鹽，次醬醋。”又《下女詞》：“醜掘奴添蘇酪漿。”敦煌本慧超往五天竺國傳有“蘇乳酪”，羅振玉札記云：“‘蘇’、‘酥’音同假借。《西域傳》作‘膏酥’，《寄歸傳》作‘酥油’，乳皮是也。”

内家嬌

絲碧羅冠。搔頭墜鬢。寶妝玉鳳金蟬。輕輕敷粉。深深長畫眉緑。雪散胸前。嫩臉紅唇。眼如刀割。口似朱丹。渾

身掛異種羅裳。更熏龍腦香煙。　屐子齒高。慵移步兩足恐行難。天然有□□靈性。不娉凡間。招事無不會。解烹水銀。鍊玉燒金。别盡歌篇。除非却應奉君王。時人未可趨顔。〔○二二〕

以此調二首之四片互校，並參考宋柳永詞，應定爲前片“四四六、四四六、四四四、七六”，共十一句，四平韻；後片“四七、七四、四四四、七六”，共九句，四平韻。二首相較，僅有二處未合：一在前片第二韻之三句，有“四四六”與“四六四”之别；一在後片第三韻，本應三句，此首之“招事無不會”，應認爲襯句。此調二首，實係聯章，詳《初探》論體裁，及考屑“鍊玉燒金”條；因下一首在别卷綴有題目，姑分列。

“墜鬟”，劉書原作“墜髻鬟”。“鬟”，明明衍文，因此書“髻”字，訛，改書“鬟”，而訛字未塗去也。唐校主“髻”字，謂《傾杯樂》内有“玉釵墜素綰烏雲髻”，可證，誠然。但下文《抛毬樂》〔○二七〕，有“寶髻釵横墜鬟斜”句，亦可爲“鬟”字張本。釵雖插髻，欲墜則依鬟耳。“敷粉”原作“浮粉”，各本均未改。此三句實作“四六四”；冒本不顧文意，强照“四四六”句讀，無取。“眼如刀割”，即次首“兩眼如刀”之意。“眼”原作“眉”。王集作“明如刀割”，校曰：“‘明’，刻本誤作‘眉’，亦通。然上已言及‘眉’，不應再言‘眉’。”可知作“眼”，既合字形，又中文理。參看《初探》考屑。“朱丹”原作“珠丹”，或係“硃丹”。“更熏”，唐校改作“再熏”，未詳所本。後片“齒”上，劉書有“歨”字，即“齒”之誤，當删。“天然”句原無空格。“凡間”叶韻，即次首結語“凡間略現容真”之意。原作“凡交”，冒、盧、唐三本改“交”爲“夫”，失韻。“招事”乃有所事或凡事之意，待校。“招”字不應屬上句。朱本校記中舉“交招”，謂“二字疑誤”，殆以“不嫁凡交招”五字爲句。甚矣，校訂曲辭，不可不先釐定其格律與句讀也！冒本則改作兩句“招□□□，事無不會”；並謂加空格句是韻，而將下文“解烹水銀”改爲襯句，實過於做作。“别盡歌篇”之“别”，即次首“善别宫商”之意。

又 另有伯三二五一。

御製林鍾商内家嬌

兩眼如刀。渾身似玉。風流第一佳人。及時衣着。梳頭京樣。素質豔麗青春。善别宫商。能絲調竹。歌令尖新。任從説洛浦陽臺。謾將比並無因。　半含嬌態。逶迤緩步出閨門。搔頭重慵慯不插。□□□□。只把同心。千遍撚弄。來往中庭。應是降王母仙宫。凡間略現容真。〔〇二三〕

題目“林鍾商”，原作“臨鍾喬”，用胡忌校。查柳永《樂章集·内家嬌》之宫調，果然，乃胡氏之創見！“素質豔麗青春”，從盧本與唐校改，原作“素嬪艷孋情春”。冒本仍作“情春”，參看〔一〇九〕校。《傾杯樂》〔〇二一〕内，既曰“豔質”，又曰“素縇”，此辭既曰“素質”，又曰“豔麗”，皆似矛盾，其實不然。因素質皆云膚白，非謂裝束樸素。如羅書《有於夫人生天因緣變文》云：“盈盈素質，灼灼嬌姿。”許書《維摩詰所説經變文》云“貌如花，體如素，似雪如花花又語”，意甚明顯。“緩步”原作“换步”。《蘇莫遮》〔一〇〇三〕有“踠步”，同例。“門”，與下文之“庭”、“真”，可通叶；因劉書從另一寫卷，作“幃”，於是朱本、冒本、唐本、改“閨屏”，盧本作“閨屏幃”三字，均可不必。必欲叶“屏”，不如作“幃屏”，較自然。敦煌曲内，常見“屏幃”，如〔〇〇八〕、〔〇一〇〕、〔〇二四〕、〔一一三〕等，皆是。“慵慯”，原作“慵慊”，訛作“慵懔”。冒本作“慵葸”，意未可。唐校改“慵懥”，字形固遠，平仄亦未諧。盧本作“慵懥懔”三字，更重沓不合。韋莊《浣溪沙》“欲上秋千四體慵，擬教人送又心忪”，即“慵慯”二字分叶，可參考。此辭後片，失去第二韻，須補，故從冒本，列四空格。冒本於“逶迤”及“搔頭”下，皆加空格，以合柳永體，不必。

二辭可能皆爲楊太真事而作，且即在楊爲女道士後，將册爲貴妃前，詳《初探》論時代（四）。

拜新月

蕩子他州去。已經新歲未歸還。堪恨情如水。到處輒狂迷。不思家國。花下遥指祝神祇。直至於今。抛妾獨守空閨。　上有穹蒼在。三光也合遥知。倚幈幃坐。淚流點滴。金粟羅衣。自嗟薄命。緣業至於斯。乞求待見面。誓不辜伊。〔〇二四〕

此調二首，一平、一仄，彼此句法亦有顯異之處。平韻者前片八句、四韻，後片九句、四韻；仄韻者前後各八句、四韻。應依此分片。唐校二首均未分片。

“家國”，盧本、唐校均改“家園”，平仄不諧，意亦無取。“祝神祇”，從冒本改，原作“祝神明”，乃少一韻。冒本於“三光”下加空格，强與其所訂次首“影媚明鏡匣參差”句相合，無取。“斯”原作“思”，參看〔一〇〇〕。“乞求”亦見《十二時》〔五〇七〕、〔六七九〕，可參考。

又

國泰時清晏。咸賀朝列多賢士。播得群臣美。卿敢同如魚水。況當秋景。蓂葉初敷卉。同登新樓上。仰望蟾色光起。　迴顧玉兔影媚。明鏡匣參差斜墜。澄波美。猶怯怕半鈎銜餌。萬家向月下。祝告深深跪。願皇壽千千。歲登寶位。〔〇二五〕

次句“咸賀”下，朱本原列空格，冒本、王集均補“朝”字。冒本增改原辭，向來不必有據；王集之補此字，當係依據原卷。“同登”原作“向登”。盧本以“向”屬上句，改爲“白”，曰：“況當秋景，蓂葉初敷卉白。”不知“卉”字乃韻，不能掩。“卉白”於意亦無當。“敷”原作“敫”。《碑别字》一，魏墓誌作“㪟”，魏佛像記作“敫”。“光起”，仄韻也；朱、鄭、唐三本均侵及下句首字，作“仰望蟾色光翅迴”，或作“遲迴”，皆不合仄韻。

“光翅”更覺生造。後片“迴顧”下，原衍“遇”字，删。“斜墜”，唐校改“斜墮”，失韻。“半鉤銜餌”，於意、於韻，略可。朱、唐二本作“銜半鉤耳”，意未安。唐校謂“‘半鉤’言月，而上文‘明鏡’、‘澄波’，均言滿月，‘鉤’意不貫”。按“半鉤”已肯定全辭爲調名本意，唐説未的。結處如斷作“願皇壽千千歲，登寶位”，語固較順，但又犯韻；不如作“五四”二句，與前首結語相去不遠。冒本欲强此首句法與前首同，遂任意删減。如前片第四句删“卿”字，“同登新樓上”僅删存“登樓”二字而已，“澄波美”原叶韻，删“美”字。如此自由，並非校詞，直是改詞矣！且“美”韻雖複，與上文之“影媚”、“斜墜”，均原文之仄韻；今概予淹没，而另列“光遲”、“參差”二平韻，破其全首叶仄之體格，反曰“第二首平仄通叶”，乖矣！

拋毬樂

珠淚紛紛濕綺羅。少年公子負恩多。當初姊妹分明道。莫把真心過與他。子細思量着。淡薄知聞解好麽。〔〇二六〕

此調單片，向無異説。而盧本割末二句爲後片，實無據。調乃長短句，第五句本爲五字；其作七字者，乃偶襯二字，已如《初探》所言。

“姊妹”，從冒本、唐校改，原作“姊姊”。“過與”，同〔〇二八〕，似爲方言，詳《初探》論修辭。朱本於“子細”上加二空格，認通首七言六句；鄭本、唐校、王集，紛紛從之，均可不必。冒本獨是。鄭本注：“巴黎本不空。”王集衹引朱本校語“原本未空格，從龍校”而已，但於其在巴黎所親見之寫本，究竟有無此二空格，依其書之體例，應有所説明。末句謂過從疏而不密，亦佳。邵潭秋校：“唐人亦有以‘知聞’作朋友解者。”詳《初探》考屑。“麽”原作“磨”，同〔〇〇三〕末句。

又

寶髻釵横墜鬢斜。殊容絶勝上陽家。蛾眉不掃天生緑。蓮臉能匀似早霞。無端略入後園看。羞殺庭中數樹花。〔〇

二七〕

“罯”字待校，疑是“驀”字，形微近。《十二時》〔五六八〕：“親生父母似閑人，未省晨昏罯看似。”此“罯”乃稀少之意，與此異。“園”原作“薗”，寫卷通例如此。《碑别字》一，魏孝文帝《弔比干文》碑陰之“園”同此，隋杜乾緒造象記此字亦類似。敦煌殘卷慧超往五天竺國傳有“給孤薗”，羅氏謂“薗”乃“園”之别字。宋孫奕示兒編二二，列此字於“偏旁又贅者”一類。“殺”，王集改“煞”，參看〔六八四〕校。“庭”原作“亭”，音同義别，不能通。杜甫《兵車行》“邊亭流血成海水”，“亭”一作“庭”；因邊地有亭，尚可通。《董西厢》卷一尾：“被你直羞落庭中無數花！”“數”原作“荍”；王集亦作“數”，不知係從朱本之校改，抑所見原卷如此，惜未説明，此三字原本或作“無數花”，被書手誤改。

魚歌子

靦顔多。思夢誤。花枝一見恨無路。聲哽噎。淚如雨。見便不能移步。　五陵兒。戀嬌態女。莫阻兩情從過與。暢平生。兩風醋。若得丘山不負。〔〇二八〕

此調雙叠，每片作“三三、七、三三、六”，共六句、四仄韻。應照此分片、斷句。鄭、盧二本，句讀多誤；惟唐校可從。第三句必叶，二首皆然。夏承燾《詞韻約例》已説明。

“多”，待校。王集“路”上有“門”字。按劉書此字甚草，絶非“門”；且終在句格之外，不襯此字，於文意亦無妨。“戀”亦襯，但必不可删，删則下文數句均失顯明之依據，詳《初探》論修辭。朱本、唐校主删，衹顧格調，未顧文意，未考慮襯字。“聲”原作“心”，文理未合，乃音近之訛。〔一一八〕云“偎身泣，聲哽噎”；許書《悉達太子讚》云“朱騣步步雙淚垂，車匿聞言聲哽噎”，可據。“兩情”原作“來情”，乃形近之訛。“若得”待校。“丘”，朱本改“北”，不必。義詳《初探》考屑。

又

洞房深。空悄悄。虛把身心生寂寞。待來時。須祈禱。休戀狂花年少。　淡匀妝。周旋妙。只爲五陵正渺渺。胸上雪。從君咬。恐犯千金買笑。〔〇二九〕

"虛把"句,王重民《巴黎敦煌殘卷叙録》一輯卷四:"原本'把'作'抱'。'抱'字大佳!諸家未能校出。"詳玩再四,未得"抱"字佳處,惜王説不詳。例如《内家嬌》〔〇二三〕,"只把同心,千遍撚弄",似與"虛把身心"之"把"無别;王集校語但謂"按三三五一號卷子,'把'作'抱'"而已,却未云大佳。"周旋"原作"固施",朱本校改。劉書《醜女緣起》:"每日家家赴會筵,家家妻女作周旋:玉貌細看花一朵,嬋娟窈窕似神仙。"二字當同義。末句,朱本作"恐把千金買笑",冒本從之。此句原爲"恐犯千金買唤"。改"唤"爲"笑",極是!王集校謂"刻本'唤'誤作'笑';然'笑'字近是"。實不僅"近是"而已,直確切不移,更非此字不能叶韻。至於改"犯"爲"把",作用適得其反,未免點金成鐵。因上文"休戀狂花年少"之戒,正勿犯買笑之意。胸雪從咬,所以求得專愛耳,故曰"恐犯"云云。若作"把",淺且淡矣!盧唐二本改"恐犯"爲"空把",語意與上文不接。夏承燾《詞韻約例》以此辭爲四聲通叶之最早者:"全首皆上去韻,只第三句'寞'字入聲。"唐校亦謂此字乃以入叶去上,猶之辛棄疾《賀新郎》以"緑"叶"雨",韓玉《賀新郎》以"曲"叶"女"。

喜秋天

潘郎妄語多。夜夜道來過。賺妾更深獨弄琴。彈盡相思破。〔〇三〇〕

寂寂更深坐。淚滴爐煙翠。何處貪歡醉不歸。羞向鴛衾睡。〔〇三一〕

此調單片,"五五、七五",共四句、二仄韻。首句無韻。各本皆作雙

叠二首,實乃四首,已詳《初探》論曲調。劉書載斯卷此調,八十八字,渾然一片,全無分首分片迹象。若依卷中以上各辭之例,甚至視作一首。此二首,韻别而意貫,訂爲聯章。

〔〇三〇〕:"賺",據王集,原卷作"諶"。劉書作"湛",字形近而意未合。朱本作"賺",字形雖遠,而音意皆近。仍俟揣摩。

〔〇三一〕:次句待校。"滴",向柳谿作"濕"。"爐"原作"濃",形尚近。若從聲,或係"籠"。

又

芳林玉露摧。花蕊金風觸。永夜嚴霜萬草衰。擣練千聲促。〔〇三二〕

誰家臺榭間。嘹亮宮商足。暮恨朝愁不忍聞。早晚離塵俗。〔〇三三〕

此二首,意相續,韻則偶合,訂爲聯章。

〔〇三二〕:"摧"原作"催",從盧本,仍待校。霜嚴與露摧同見,意亦未安。

〔〇三三〕:"間"原作"菊";夏瞿禪等改爲"曲",意雖貫,而形未近。"臺榭曲"三字復嫌生硬。此字應平聲,作"間",形、聲、意,皆較近。冒本寧空格,不用"菊"、"曲",不爲無見。"暮"原作"每",從盧、唐二本改。"俗"原作"土",語意太重,恐非原文。王文才校爲"出",形近。唐校謂"以入爲主,則上去亦可叶入。此集《喜秋天》第二首用入聲韻,而末一韻'土'字,乃上聲韻,是以上叶入也"。所謂入聲韻,如專指"足"言,可備此説;如循夏文,必謂首句"菊"應改"曲",亦叶韻,且用此説,則大不然。因據前二首,知首句不叶韻;據一、三兩首,又知"菊"應作平聲也。夏文於《魚歌子》則從兩首之間定其韻;於此調則從單首錯字上定其韻,顯然未宜。

劉書載伯卷,至此辭爲止,注曰:"原卷未抄完。"但原卷此下所接,是否即爲見於斯卷之諸辭,無從確定。亦可能爲以上三十三首以

外之作。

其他 一百九十四首

虞美人 伯三九九四 以下至〔一四〇〕

《更漏長》止,除見《敦煌零拾》者外,均據《敦煌曲子詞集》校。

東風吹綻海棠開。香麝滿樓臺。香和紅豔一堆堆。又被美人和枝折。墜金釵。〔〇三四〕

金釵釵上綴芳菲。海棠花一枝。剛被蝴蝶遶人飛。拂下深深紅蕊落。污奴衣。〔〇三五〕

調名原作《魚美人》,據《教坊記》改。此卷書法雖佳,而辭内似是而非,有待校訂處却不少! 因叶韻不同,調有單體,兹分作兩首,而訂爲聯章。説已詳《初探》論體裁。

〔〇三四〕:"麝"原作"榭",費解。〔〇〇九〕曰"百步惟聞蘭麝香",可參。唐五代人海棠之詠,皆色香兼至,並非海棠無香。"和枝折",在可解不可解間,疑是"和露折"。"墜金釵",或因折花俯仰所致。若貫串上文,及次首之意,究當爲"插金釵"。

〔〇三五〕:"金釵釵上",可能爲"金釵頭上"。"綴"原作"輟"。"拂下"句亦難通。釵上一花而已,雖落,何至"深深"? 或係"紛紛"。既"下",又"落",亦複。李白詩"玉窗青青下落花",《竹庵詩話》謂"花已落,又曰'下',增之不覺綴,而語益奇",乃阿其所好之談耳。《樂府指迷》謂"'開到拆桐花',開了又拆,此何意也",亦正爲此。至於宋費衮引古訓,"落,始也",爲王安石詩解嘲,更不足以語此矣。敦煌全部曲辭中,類此重沓蕪雜者,並不多見,不得謂民間文學,不必多講文理。民間文學仍然有文理;其無文理處,每爲書手所造。顯著之例與此有關者,如《雀踏枝》〔一一六〕"仰告三光垂淚滴"句,另卷乃作"珠淚滴",並不重沓。餘詳《初探》論作者。

菩薩蠻 伯三九九四

霏霏點點迴塘雨。雙雙隻隻鴛鴦語。灼灼野花香。依依金縷黄。 盈盈江上女。兩兩溪邊舞。皎皎綺羅光。輕輕雲粉妝。〔〇三六〕

"縷"原作"柳",可通。但此首與下一首,皆文人之作,未必用"柳"。《雲謡》〔〇〇五〕亦文人作,曰"烟蘸柳條金線亂",可參證。"柳"、"縷"兩字,聲近而訛耳。

又 伯三二五一

清明節近千山緑。輕盈士女腰如束。九陌正花芳。少年騎馬郎。 羅衫香袖薄。佯醉抛鞭落。何用更回頭。謾添春夜愁。〔〇三七〕

此首亦文人之作,入《花間》,難辨。"回"原作"迴"。

又 伯三二五一

清明時節櫻桃熟。捲簾嫩筍初成竹。小玉莫添香。正嫌紅日長。 四肢無氣力。鵲語虚消息。愁對牡丹花。不曾君在家。〔〇三八〕

香銷羅幌堪魂斷。唯聞蟋蟀吟相伴。每歲送寒衣。到頭歸不歸。 千行欹枕淚。恨别添憔悴。羅帶舊同心。不曾看至今。〔〇三九〕

此二首同卷相續,結語又同,訂爲聯章。

〔〇三八〕:"清明"原作"朱明",從〔〇三七〕改。"小玉"二句甚妥溜。意在日長須添香,正嫌日長,故曰"莫",以阻之。若謂"莫"爲"暮",亦可

解。因添香而覺暮，正嫌日長，故促其添。前人詠日暮添香者甚多。如温庭筠詞："玉爐香，紅蠟淚"，"深處麝烟長，臥時留薄粧"；毛熙震詞"簾捲晚天疏雨……玉爐烟斷香微"等，不勝舉。"小玉"，參看"一二一"校。

〔○三九〕："銷"原作"綃"。兩首結處均倒裝語，謂不曾在家，至今未看也。

又　伯三二五一

昨朝爲送行人早。五更未罷金雞叫。相送過河梁。水聲堪斷腸。　唯念離别苦。努力登長路。駐馬再摇鞭。爲傳千萬言。〔○四○〕

"河梁"，原作"鴻梁"，用向柳谿校，聲形俱近，甚的！

又　斯四三三二

枕前發盡千般願。要休且待青山爛。水面上秤錘浮。直待黄河徹底枯。　白日參辰現。北斗迴南面。休即未能休。且待三更見日頭。〔○四一〕

原卷調名作"菩薩㝠"，見向達"倫敦所藏敦煌卷子經眼目録"。此辭可能寫於天寶元年，而作於開元間。就現有資料言：可能爲歷史上最古之《菩薩蠻》，亦文藝極高之作！俱詳《初探》論時代（七）及修辭諸節。"秤錘"原作"秤䭾"，"日頭"原作"月頭"。全辭所舉，均屬不可能之事。如青山爛，黄河枯，參辰日現，北斗南迴等。三更見月，乃常事，未合；謂見日，始與參辰日現一類。《易林》："魁罡指南，告我失中"；李白詩："北斗戾，南山摧"，應皆北斗南迴之意。

又　伯三三三三

自從涉遠爲遊客。鄉關迢遞千山隔。求宦一無成。操勞

不暫停。　路逢寒食節。處處櫻花發。攜酒步金隄。望鄉關雙淚垂。〔〇四二〕

數年學劍攻書苦。也曾鑿壁偷光露。塹雪聚飛螢。多年事不成。　每恨無謀識。路遠關山隔。權隱在江河。龍門終一過。〔〇四三〕

此二首,從涉遠説到權隱,情事一貫,又同卷相續,故爲聯章。

〔〇四二〕:"金隄"原作"金瓶",失韻;"步瓶"亦難通。若用"瓶",當改"步"爲"少",改"垂"爲"零"。"金隄"詳初探後記。

〔〇四三〕:"露"原作"路",待校。"塹"亦待校。"聚"原作"﨎",或係"罩"。〔〇九四〕有"聚盡螢光鑿盡壁",可證;字形上半近"罩",下半近"聚"。"多年"原作"吕年"。"吕",王集注"屢",非。唐文播《敦煌〈老子〉寫卷紙質款式字體綜述》文内,列"㚔"作"荖",曾引"多"作"𢀖",可證"吕"之爲"多"。

又　伯三一二八

敦煌古往出神將。感得諸蕃遥欽仰。効節望龍庭。麟臺早有名。　只恨隔蕃部。情懇難申吐。早晚滅狼蕃。一齊拜聖顔。〔〇四四〕

此首可能爲德宗建中初之作,亦甚早。詳《初探》論時代(十)。

又　伯三一二八

再安社稷垂衣理。壽同山岳長江水。頻見老人星。萬方休戰爭。　良臣安國步。今喜迴鑾馭。從此後泰階清。齊欽主聖明。〔〇四五〕

"良臣"原作"良以",殆因"以"作"㠯"而誤。"馭"原作"鳳",失韻。

“泰”原作“太”。“主”原作“夅”。下文〔〇四九〕、〔〇七四〕、〔二〇八〕均有“明主”，而〔〇一一〕有“明帝”，〔〇五〇〕、〔〇六五〕有“明君”，均可參考。“夅”亦可能爲“得”之殘。

此首或作於昭宗光化元年，詳《初探》論時代（十三）。

又　斯二六〇七

登樓遥望秦宫殿。翩翩只見雙飛燕。渭水一條流。千山與萬丘。　野烟遮遠樹。陌上行人去。何處有英雄。迎歸大内中。〔〇四六〕

飄颻且在三峯下。秋風往往堪霑灑。腸斷憶仙宫。朦朧烟霧中。　思夢時時睡。不語長如醉。何日却迴歸。玄穹知不知。〔〇四七〕

二首之異文，詳見《初探》考屑内，兹不複。參看下文〔〇五〇〕校。原卷無作者姓名。參看《初探》考屑。

又　斯二六〇七　伯三一二八

千年鳳闕爭雄異。何時獻得安邦計。鑾駕在三峯。天同地不同。　宇宙憎嫌側。今作蒙塵客。閫外有忠常。思佑聖人王。〔〇四八〕

“異”原作“棄”。“憎嫌”亦見《十二時》〔五〇六〕。王集謂“嫌側”似應作“慊惻”，未確。末句待校。此首可能作於昭宗乾寧四年，下一首則遲作一年，俱詳《初探》論時代（十三）。

又　斯二六〇七

自從鑾駕三峯住。傾心日夜思明主。慣在紫微間。笙歌

不暫閑。　受禄分南北。誰是憂邦國。此夜却迴鑾。須教社稷安。〔〇四九〕

"暫"原作"蹔",寫卷中甚普遍。〔一三七〕、〔六三八〕、〔六六二〕等,均有同例。"教"原作"交",寫卷中更普遍。

又　斯二六〇七

常慚血願居臣下。明君巡幸恩霑灑。差匠見修宮。謁□無有終。　奉國何曾睡。葺治無人醉。剋日却迴歸。願天涯總□。〔〇五〇〕

此乃華州修造行宮之工匠,和昭宗"飄颻"二首〔〇四七〕之作,不但和意,且和原韻。昭宗辭原卷闕處,今傳本作"腸斷憶仙宮,朦朧烟霧中";"何日"句,今傳本改爲"早晚是歸期"。據此和辭,知其原作本叶"終",不叶"中",叶"歸",不叶"期"。惟和辭"終"韻,句有訛脱,不可通;亦可據昭宗辭今傳本之"中",而疑和辭之"終"也。"血願"原作"血怨";邵潭秋校作"夙願",聲近。末句待校。末字原闕,據昭宗辭,應補作"知",但不成句,故未補。王集對"總"下之缺字,又注"□",未知是何字誤植。

又　斯二六〇七

御園點點紅絲掛。因風墜落霑枝架。柳色正依依。玄宮照渌池。　每思龍鳳闕。惟恨累年别。計日却迴歸。象似南山不動微。〔〇五一〕

"點點"原作"照照","掛"原作"罷"。"因風"原作"金風",與全片春景不合。"架"原作"榤","别"原闕。向柳谿校"照照"作"殘照";邵潭秋作"灼灼",聲近。"象似"乃襯字。

以上二首,可能爲昭宗乾寧四年作品,詳《初探》論時代(十三)。

又　《敦煌零拾》本

自從宇宙充戈戟。狼煙處處熏天黑。早晚豎金雞。休磨戰馬蹄。　淼淼三江水。半是儒生淚。老尚逐經才。問龍門何日開。〔〇五二〕

“充”原作“光”，唐校改“生”，形不近。王國維《東方雜誌》本“宙”作“内”。“熏”原作“獯”，“水”原作“小”，均從王校。“半是儒生淚”，原作“半是□生類”，王氏改“□生”爲“離人”。況周儀《蕙風詞話》四，於“□”下注“不易辨，似‘儒’字”；於“類”下注“淚”。周本據此，始作“半是儒生淚”，唐校及王集從之。許書下，《西方讚偈文》“不覺眼前垂類下”，同例。“經才”原作“今財”。唐校：“此老儒歎功名不第之詞，當作‘才’。意謂至老尚隨今之舉子，一同赴試也。”王集校語：“‘今’當作‘金’。”皆與下句“龍門何日開”之意不貫。按許書《太公家教》“只欲揚名於後世，復無晏嬰之經才”，乃合通俗文藝之用，並與全辭之意融會。唐校云云，似嫌太曲。《鳴沙石室佚書》本之《太公家教》，“經才”作“機才”。“經”與“機”，音之轉；“今”與“機”，方音仍可轉。

此首原卷寫於懿宗咸通間，作辭時期當在前。詳《初探》論時代（十一）

又　伯三九九四

紅爐暖閣佳人睡。隔簾飛雪添寒氣。小院奏笙歌。香風簇綺羅。　酒傾金盞滿。蘭麝重開宴。公子醉如泥。天街聞馬嘶。〔〇五三〕

“蘭麝”不如“蘭燭”。“街”，原卷作“涯”，顯訛。〔一〇〇三〕“崖”訛“嵑”，或訛“焉”，或訛“塢”，可參考。原卷無作者名，詳王集收藏記；〔一三九〕、〔一四〇〕同。

西江月　斯二六〇七

女伴同尋煙水。今宵江月分明。舵頭無力一船横。波面微風暗起。　撥棹乘船無定止。漁歌處處聞聲。連天江浪浸秋星。誤入蓼花叢裏。〔〇五四〕

浩渺天涯無際。旅人船薄孤洲。團團明月照江樓。遠望荻花風起。　東去不迴千萬里。乘船正值高秋。此時變作望鄉愁。一夜苦吟雲水。〔〇五五〕

雲散金烏初吐。煙迷沙渚沈沈。棹歌驚起亂棲禽。女伴各歸南浦。　船押波光摇艕。貪歡不覺更深。楚歌哀怨出江心。正值月當南午。〔〇五六〕

三首同詠女伴弄舟,又同卷相續,故爲聯章。原卷錯字甚多。諸家校訂,有極精處。前二首内,“船”皆作“舡”,兹概從第三首,作“船”。

〔〇五四〕:“舵頭”原作“馱頭”。“力”下原衍“别”字。“止”原作“正”,失韻。高適《漁父歌》:“料得孤舟無定止,日暮持竿何處歸?”可證。“撥”原作“嬾”。《百歲篇》〔六六九〕:“撥棹乘船採碧蓮。”許書《佛本行集經變文》:“撥棹乘船過大江。”又:“撥棹乘船過大池。”《教坊記》曲名内有《撥棹子》,均可據。“漁歌”句,原作“拜詞處處闇聲”。王集校“闇”作“聞”,是;校“詞”作“辭”,非。拜辭之事,何至於處處聞聲!按〔〇一七〕之“素咽謌發”,〔〇一九〕之“注謌唇”,〔〇二二〕之“别盡謌篇”,〔〇六四〕之“謌歡”等,“謌”皆是“歌”。《碑别字》三,齊元賢墓誌銘,“歌”即作“謌”。“拜詞”與“漁謌”,形甚近。參看《初探》第五章論修辭,引歐陽炯《西江月》與此首作比較,當更知其確。“江浪”原作“紅浪”。〔一〇九〕有“紅波”。王文才謂“下言蓼花,故曰‘紅浪’”,亦一説也。“浸”原作“侵”,從劉湄村校。

〔〇五五〕:“洲”原作“舟”,從王文才校。《泛龍舟》〔一三三〕之“舟”,寫卷或作“州”,或作“洲”,可互證。“荻”原作“秋”,從向柳谿校,甚的!“正值”原作“整置”,從王集校。寫卷每以“整”代“正”,有〔六二

一〕、〔六二七〕之校可證。劉書《醜女緣起》"況今整是小年",同例。"水"原缺,依"際"、"起"、"里"諸韻補。參看後記〔〇五五〕條。

〔〇五六〕:"金烏"原作"金波",從向柳谿校,甚的！參看《百歲篇》〔六七〇〕。下片原作"船押波光遥野,虜歡不覺更深"。"押"待校,或係"壓"。"遥野",王集注"摇曳";《叙録》内復如此説,非。因此句應叶"吐"、"浦"、"午"韻。王文才據羅常培《唐五代西北方音》以"微"注"虞"、以"魚"注"虞"等例,謂"野"以方音叶"午",亦未中。劉涓村校"遥野虜"三字乃"摇艣"二字之訛,"野"字衍,甚合。因《浣溪沙》〔〇五八〕:"柔虜不施停却棹","虜"亦"艣"之省,王集已注明,可爲的證。"歡"字上,顯然奪字,因補"貪"。"南午"原作"南干",王集校作"闌干",未顧此句應叶"吐"、"浦"、"艣"韻也。下文《十二時》曲内,即有"平旦寅……正南午……"等,可證,不俟旁引。"月當"上,原衍"明"字。

浣溪沙 伯三一二八

却掛緑襴用筆章。不藉你馬上弄銀槍。罷却龍泉身解甲。學文章。　你取硯筒儂捻筆。叠紙將來書兩行。將向殿前報消息。爲君王。〔〇五七〕

調名原作《浪濤沙》。"襴"原作"蘭"。"緑襴",詳《初探》考屑。"筆章"應猶言文具,俟考。"解甲"原作"擐甲",意反。"筒"待校。"消息"原作"道也"。"爲君王"上,原衍"是"字。

又 伯三一二八 斯二六〇七

五里灘頭風欲平。張帆舉棹覺船輕。柔艣不施停却棹。是船行。　滿眼風波多陜汋。看山恰似走來迎。子細看山山不動。是船行。〔〇五八〕

調名原作《浪濤沙》。"灘"原作"竿"。"張帆"原作"長風"。以"張

帆”接上句“風欲平”，固欠佳，以“長風”接“風欲平”，更矛盾！“覺船輕”，原作“覺船行”。“行”韻在全首内，已叶兩次，此處再叶，乃三複矣。“陜汋”，伯卷作“殃釣”，王集校作“閃灼”，非。劉書《季布歌》“夢見楚家由[①]戰酌”，謂楚雖滅，猶有餘威，夢中亦令人戰栗。“陜汋”乃“戰栗”意，惟字體究作如何爲當，待訂。

又 伯三一二八

結草城樓不忘恩。些些言語莫生嗔。比死共君緣外客。悉安存。　百鳥相依投林宿。道逢枯草再迎春。路上共君先下拜。如若傷蛇口含真。〔〇五九〕

調名原作《浪濤沙》。内容演故事，詳《初探》論體裁。

首句“忘”原作“望”，參看〔〇六九〕校。許書《目連救母變文》：“忽然一朝登聖覺，莫望娘娘地獄受艱辛。”杜甫《哀江頭》“欲往城南忘南北”，末三字一作“望城北”，均同例。“城樓”或係“銜環”。“相依”原作“相憶”。“道逢”及後片之“共君”，均待校。“安存”，猶言安頓、安置，詳《初探》考屑。“如若傷蛇”，皆襯字。“口含真”，謂傷蛇口銜真珠報恩，詳《初探》考屑。《十二時》〔五八八〕“林間宿鳥亂分飛，路上歸人爭步走”，與此辭“百鳥”、“路上”句相類。

王集凡例内收藏記謂斯二六〇七有《浪濤沙》三首；而卷内注明者，衹有〔〇五八〕、〔〇六〇〕二首。所漏注之一首，或爲〔〇五七〕；不然，即此首也。

又 斯二六〇七

八十頹年志不迷。一竿長地坐磻溪。釣□□□□□□。□清時。　直道守遲頻負命。子鱗何必用東西。我不□

---

① 今校：“由”，原作“猶”，據臺灣新文豐出版公司一九八五年《敦煌叢刊初集》影印《敦煌掇瑣》改。

□□□□。□□□。〔○六○〕

調名原作《浪濤沙》。王集凡例收藏記謂斯二六○七載《浣溪沙》四首，注："第一首調名不合，待考。"殆即指此首也。

"長地"、"用東西"，均待校。"溪"原作"磎"。"清時"原作"時清"，失韻；與〔○八六〕誤"心偏"爲"偏心"，同例。王文才據西北方音"青"、"齊"互注例，謂"清"與辭内之"迷"、"溪"、"西"、通叶，不必改"清時"。"遲"原作"池"，兹據《開蒙要訓》"遲"旁注"池"改。王文才校"守池"爲"守雌"。"子鱗"或係"子陵"。惜下二句全缺，不知命意何在，致對"用東西"等，均欲校無從。

又　斯二六○七

浪打輕船雨打篷。遥看篷下有漁翁。蓑笠不收船不繫。任西東。　即問漁翁何所有。一壺清酒一竿風。山月與鷗長作伴。五湖中。〔○六一〕

一陣風來吹黑雲。船中撩亂滿江津。浩洲洪波長水面。浪如銀。　即問長江來往客。東西南北幾時分。一過教人腸欲斷。況行人。〔○六二〕

二首换頭皆曰"即問"云云，又同卷相續，故爲聯章。

〔○六一〕："篷下"之"篷"，及"西東"二字，原皆缺。"鷗"原作"漚"，王集之校甚是。惟"與"字仍待校；若從〔一三三〕作"江"，則下句有"湖"，未宜；或是"沙"。

〔○六二〕："一陣風來"，原作"一隊風去"。劉書白話詩："來如塵暫去，起如一墜風。"乃"來如塵暫起，去如一陣風"之訛。又《下女詞》"錦章[1]重重掩，羅衣隊隊香"，乃"陣陣香"之訛，均可證。"況"原作"謂"，形

---

① 今校："章"，原作"幛"，據臺灣新文豐出版公司一九八五年《敦煌叢刊初集》影印《敦煌掇瑣》改。

近而訛。王文才從音,校作“畏”。參看後記〔〇六二〕條。

又　伯三一二八　斯二六〇七

捲却詩書上釣船。身披蓑笠執魚竿。棹向碧波深處去。幾重灘。　不是從前爲釣者。蓋緣時世掩良賢。所以將身巖藪下。不朝天。〔〇六三〕

“捲”原作“倦”。劉書《季布歌》“扇開簾倦問大臣”,《醜女緣起》“倦上珠簾御帳開”,均同。“披”原作“被”。“掩”字意甚合;王集注:“斯作‘厭’”,不必從。

王集此首漏注原卷號碼,而又有“斯作‘厭’”之注,顯有遺漏。查其凡例内收藏記,載伯三一二八有《浣溪沙》三首,今已注明者僅〔〇六四〕〔〇六五〕二首,尚缺一首,應即此首。又載斯二六〇七有《浣溪沙》四首,今已注明者僅〔〇六一〕〔〇六二〕二首,尚缺二首,此首應在其中,故爲補注如上,不知更有誤否。至此辭而外之另一首《浣溪沙》,應補注斯二六〇七者,究指何辭,不得而知矣。

又　伯三一二八　伯四六九二

喜覩華筵獻大賢。歌歡共過百千年。長命杯中傾緑醑。滿金船。　把酒願同山岳固。昔人彭祖等齊年。深謝慈憐兼奬飾。獻羌言。〔〇六四〕

“獻大賢”,原作“喜大賢”。王集校:“‘喜’原作‘戲’,據四六九二改。”按“喜大賢”亦未安;“戲”顯爲“獻”之訛。“昔人”,别卷作“昔日”,乃聲近之訛。

又　伯三一二八

好是身霑聖主恩。紫襴初看耀朱門。合郡人心銜喜賀。

拜明君。　竭節盡忠扶社稷。指山爲誓保乾坤。看着風前雙旌擁。賀明君。〔○六五〕

"好是",贊美之辭,詳《初探》論修辭。"紫襴"句,原作"紫寧初耀珠門",六字。"寧"、"襴"、聲轉而訛。《五更轉》〔四三七〕:"泥中常不染",許書"泥"作"寧",同例。向柳谿校作"紫衣初日耀珠門"。"銜喜賀","銜"亦可能爲"咸"。"看着"待校。"前"原作"苗"。

以上二首,可能作於曹議金爲河西等州節度使時,後唐莊宗同光元年。詳《初探》論時代(十四)。

又　伯三八二一

玉露初垂草木彫。雁飛南去燕離巢。寸步如同雲水隔。月輪高。　遠客思歸砧杵夜。庭前□葉墮銀篠。蟋蟀夜鳴階砌下。恨長宵。〔○六六〕

"露"原作"雲"。玉露初垂,草木已彫,仍有語病,待校。"口葉",王文才補作"霜葉",向柳谿補作"殘葉"。"宵"原作"霜",王集注"霄"。《碑别字》二,魏《張猛龍碑》"宵"作"霄",乃此辭誤"霜"之漸。下片中,有二"夜"字,一"宵"字,亦待校。

又　伯三八二一

雲掩茅亭書滿牀。冰川松竹自清涼。幽境不曾凡客到。豈尋常。　出入每教猿閉户。回來還伴鶴歸裝。夜至碧溪垂釣處。月如霜。〔○六七〕

"亭"原作"庭"。"冰川"待校。"豈"原作"起",取聲。〔四二二〕"豈能",别卷作"起能";〔五五○〕"豈容易",别卷作"起容易"。王集取形,於"起"下注"超",失粘。義亦不佳。如取字形,可改"越"。因〔○一六〕

有"越衆希",此或爲"越尋常"。許書《八相成道變文》"遂化作一臣,數越起超班謹對","起超"二字衍,可爲當時書手於此三字間致誤之例。"夜"字尚待校。

又　伯三八二一

山後開園種藥葵。洞前穿作養生池。一架紫藤花簇簇。雨微微。　坐聽猿啼吟舊賦。行看燕語念新詩。無事却歸書閣内。掩柴扉。〔○六八〕

"洞"原作"同",王集校作"園",兹從王文才校。"紫藤"原作"嬾藤",姑從《百歲篇》〔六五九〕改,仍待校。各家多校作"嫩藤",乃專重字形,而忽略文義。上文《西江月》之"嬾棹"若可以爲"撥棹",則"嬾藤"雖作"紫藤"、"蒼藤"、"銀藤"……亦無不可。唐人用"懸藤"、"蔓藤"等亦甚多,見慧琳《一切經音義》。須得一字,於形、聲、有據,於義又無憾者,乃合。

又　伯三八二一

海燕喧呼别渌波。雙飛迢遰歷山河。堅志一心思舊主。壘新窠。　出入豈曾忘故室。往來未有不經過。辭主南歸聲正切。感恩多。〔○六九〕

"忘"原作"望",見〔○五九〕校。"正切"原作"上切";王集注"尚"字,不如"正"字之形義兼至。

獻忠心　斯二六○七

自從黄巢作亂。直到今年。△傾動遷移每驚天。△京華飄飆。因此荒□。△空有心。長思戀。明皇□。△　願聖明主。久

居宫宇。△臣等默佑。有望□。△常輸弓劍。更抛涯計。△會將鑾駕。一步步。却西還。△〔〇七〇〕

此調五首，訛别太多，難於句讀。前三首前後片皆叶三平韻。較後二首及五代調少一韻，益覺澀拗。兹作初步點訂，於叶韻、或應叶之字，皆另着△，以便查對。參看〔一三一〕。

"傾動"，意同杜詩"風塵傾動昏王室"；或改"順動"，形近，意未的。三空格，原俱無，俱應叶平。"明皇"、"有望"，待校。"佑"原作"始"。"輸"原作"殊"，乃〔〇七一〕"棄氈帳與弓劍"之意，參看〔二二三〕校。岑參送郭司馬詩"安西美少年，脱劍卸弓弦"，可爲此句作解。"抛"原作"拋"。"抛涯計"，詳《初探》論修辭。"一"原無，擬補。"還"原作"迴"。後片中，原卷竟不露一韻字，致無從鈎稽。

此辭可能寫在僖宗中和二年，詳《初探》論時代（十二）。

又　伯二五〇六

臣遠涉山水。來慕當今。△到丹闕。御龍樓。△棄氈帳與弓劍。不歸邊地。△學唐化。禮儀同。沐恩深。△　見中華好。與舜日同欽。△垂衣理。菊花濃。△臣遐方無珍寶。願公千秋住。△感皇澤。垂珠淚。獻忠心。△〔〇七一〕

驀却多少雲水。直至如今。△涉歷山阻。意難任。△早晚得到唐囫裏。朝聖明主。△望丹闕。步步淚。滿衣襟。△　生死大唐好。喜難任。△齊拍手。奏仙音。△各將向本國裏。呈歌舞。△願皇壽。千萬歲。獻忠心。△〔〇七二〕

二首同卷相續，内容一致，故爲聯章。此二辭可能爲武后或玄宗時作，與討論詞調之發生頗有關。詳《初探》論時代之末。

〔〇七一〕："邊地"，"菊花濃"，"願公"句，均待校。"棄"原作"弃"。"禮儀同"，"同"原作"向"。"欽"字原無，擬補。應叶未叶之四處，均待揣摩。

〔〇七二〕："驀"原作"莫"；猶《蘇幕遮》之作"蘇莫遮"也。"仙音"原作"香音"。此首應叶未叶僅二處，亦待揣摩。

又　斯二六〇七

御製曲子

時清海晏定風波。△恩光六塞。瑞氣遍山河。△風調雨順。野老行歌。△四塞休征罷戰。放將士。盡回戈。△　君臣道泰。禮樂譺中和。△此時快活感恩多。△願聖壽萬歲。同山嶽江河。△似生佛□。宮殿裏。絶昇兜率大羅。△〔〇七三〕

百花競發焕新光。△向珠簾□□。萬喜含芳。△觀園裏青青。山川草木異禎祥。△萬人樂。行歌□。□時康。△　我□明主□。中□景色在邊疆。△更將新翻御製□□□。△□步元戎。千秋萬歲。豐作得遥長。△知存而治。化□□。堯舜禹湯。△〔〇七四〕

二首同卷相續，内容一致，故爲聯章。前後各叶四平韻；而後片結處之三字句又不明顯。有關"御製曲子"之説，詳《初探》論時代。

〔〇七三〕：辭前原題"御製"二字。"遍山河"，"河"原作"坡"。"調"字原缺。"將士"原作"將仕"，與〔〇九八〕等之"儒仕"同。"山嶽江河"原作"□嶽山河"。

〔〇七四〕：辭前原題"御製曲子"四字。"光"字上衍"楊柳垂"三字。"萬喜"待校。"萬人"上原衍"一"字。"遥"原作"姚"。"堯"原缺，擬補。餘待校待補處正多。

二辭可能出玄宗朝，詳《初探》論時代(四)。

山花子　斯五五四〇

去年春日長相對。今年春日千山外。落花流水東西路。

難期會。 西江水竭南山碎。憶你終日心無退。當時只合同攜手。悔□□。〔○七五〕

"你"原作"得"。詳〔○○二〕校。"悔"字下,王重注"下缺",乃缺二字,待補。"悔"亦可能爲韻,則所缺二字在"悔"字之上。

臨江山 伯二五○六 斯二六○七

岸闊臨江底見沙。東風吹柳向西斜。春光催綻後園花。鶯啼燕語撩亂。争忍不思家。 每恨經年離别苦。等閑抛棄生涯。如今時世已參差。不如歸去。歸去也。沈醉臥煙霞。〔○七六〕

調名"山"字暫不改,詳《初探》第二章。此首文字,斯卷不如伯卷。前片次句,伯卷六字,與後片同,未襯字;不必因斯卷襯"向"字,而改爲七字句。其他異文,亦伯卷較勝。"催"原作"摧","鶯"原作"鸚","抛棄"原作"拋弃"。"歸去也"三字乃襯句。

又 伯三一三七

小年少輩奉恩多。□臉上淚痕多。千迴□去自消磨。羅帶上鸞鳳。擬拆意如何。 錦帳孵幃多冷落。因何復戀嫦娥。回來直擬苦過磨。思量□得。還是□□□。〔○七七〕

此首襯字特多。"小年少輩",乃唐人所習用。時稱"小少",時稱"少小"。詳《初探》考屑。"迴"下之空格原無,此句應七字。"拆"原作"折"。兩句有欲斷不忍之意,猶鸞凰之難離拆也。"多冷落"原作"冷落多"。"因"字原無,擬補,此句應六字。"得"上原無空格。此二句應作四字、五字。原文前後片三叶"多"字,兩叶"磨"字,頗似單片二首。兹照兩片之調校正,則後片首句,本不叶韻,故可改"冷落多"

爲“多冷落”耳。參看後記〔〇七七〕條。

酒泉子 伯二五〇六

每見惶惶。隊隊雄軍驚御輦。驀街穿巷犯皇宫。祇擬奪九重。　長槍短劍如麻亂。爭奈失計無投竄。金箱玉印自攜將。任他亂芬芳。〔〇七八〕

劉書調名作“酒泉平子”，説見《初探》論體裁。傅文稱爲“唐人平調歌”。説詳《初探》後記。其曲辭之字體支離破碎，無從辨認。辭三首，應照前片“四、七、七、三”，後片“七、七、七、三”之句法點訂。趙尊嶽於《詞學季刊》載傅惜華本，全不按格調斷句，有出常情，想係排植之誤。

此首起句待校。“芬芳”，紛亂意，唐方言内如此用，詳《初探》論修辭。本事之考訂，見《初探》論時代（十三）。

又 伯二八〇九 伯三九一一

紅耳薄寒。摇頭弄耳擺金轡。曾經數陣戰場寬。用勢却還邊。　入陣之時。汗流似血。齊喊一聲而呼歇。但則收陣卷旗旛。汗散却金鞍。〔〇七九〕

此首詠馬。“薄寒”，謂馬毛長，原作“駁鞲”，詳《初探》考屑。“弄耳”、“用勢”、“而呼歇”，均待校。“勢”原作“㔟”。《碑别字》四：勢，魏劉玉墓誌作“㔟”，齊宋買造象記作“㔟”，可參考。劉書“弄”原作“并”；“收陣”原作“投陣”，周本從之。王集字句乃參合兩種寫卷而成，却無校語説明。對下列〔〇八六〕亦然。“轡”應與下文之“血”、“歇”叶，或係“勒”字。但“轡”意甚合，顯然失韻而已。詹安泰《論填詞可不必嚴守聲韻》（《文史雜誌》五卷一期），謂“轡”應與“邊”叶，實誤。因《酒泉子》調，本平仄分叶，詳上文曲調考證。“寬”、“邊”、“旛”、“鞍”，乃四平韻也。詹氏又認“轡”之叶“邊”乃用方音，未免益遠！“諴”應作“喊”。劉書《字寶

碎金》:"譀、謙,呼陷反,呼介反。"《王陵變文》"灌嬰從後譀龍媒",《劍器詞》〔一〇二〇〕"噉聲天地裂",亦同例。盧本"紅耳"作"江耳";"搖頭"作"搗歐";"曾經"作"魯緩";"戰場"作"戰愎";"汗散"句作"訐散邦金鞆"。唐校"紅耳"作"江月";"搖頭弄耳"作"搖動雙耳";"曾經"作"廣綏";"戰場"作"戰復";"用勢"句作"行刼却逃邊";於"但則"作"旦則",且謂"此二字與'江月'應,一夜一曉";又"汗散"句作"渙散邦金難",都未能中。按唐人詠馬詩稱"紅耳"者,尚少見。敦煌卷子後唐明宗長興四年《中興殿應聖節講經文》後,附七絶十九首,有云:"玉蹄紅耳槽頭時,餧飼直教稱體肥。不望垂繮兼待步,近來特地却難騎。"分明謂馬,於二字可以無疑矣!此首與次首二辭,如不得新資料,不易全部通曉。參看後記〔〇七九〕各條。

又 伯二八〇九 橋川藏本

三尺青蛇。斬新鑄就鋒刃剛。沙魚裹欛用銀裝。寶見七星光。　曾經長蛇偃月陣。一遍離匣神鬼怕。鴻門會上佑明王。勝用一條槍。〔〇八〇〕

此首詠劍,文字愈難索解。"斬新"句,原作"斬判注乾鋒刃崩"。傅惜華本作"斬新鑄就鋒刃蒯"。盧、周、唐三本皆易"蒯"爲"剛",姑從之,實未必可信。因此字須與後片之"陣"叶,二字如何,須聯帶解決。惟"斬新"甚是,詳《初探》考屑。第三句,傅、盧、周三本皆作"沙魚裹霸用銀裝"。"霸",唐校作"欛",應從。"寶見七星光",原文甚合。"見"乃"現"之省,猶之"教"作"交",敦煌卷子内甚多。盧、周因形改"貝",唐校、王集又因聲改"劍",皆可不必。"偃月",劉書原作"隁日",王集作"滬月",傅本作"隁月",俱非;盧、周、唐三家作"偃月",是。"遍",劉書原作"遲",諸本均作"遍",待校。"匣"原作"通",諸本改"匣",於形於意皆合。"怕",劉書原作"自",姑從王集。倘"長蛇偃月陣"句肯定,則上句之"剛",此句之"自",皆須循"陣"字韻以探索。"佑明王"句,劉書原作"江□□門會上佑明王",傅本省作"紅門會上佑明王",諸本從之,而

改"紅"爲"鴻"。許書《維摩詰所説經變文》"如紅雁再入於網羅",同例。《開蒙要訓》於"鴻"旁注"洪",疑有時亦借作"洪"。"佑",王集獨作"佐",係排印之誤,抑據影本?不知。末句"勝"字,王集注明影片如此,意又甚合,不知其集中何以仍用"緣"字。"條槍"二字劉書原缺,傅本擬補,周本王集用之。王集於此無説明,一若伯二八〇九號卷子之影片中,此二字原不缺者,不明瞭。參看後記〔〇八〇〕條。

望江南　伯三一二八　斯五五五六

曹公德。爲國託西關。六戎盡來作百姓。壓壇河隴定羌渾。雄名遠近聞。　盡忠孝。向主立殊勳。靖難論兵扶社稷。恒將籌略定妖氛。願萬載作人君。〔〇八一〕

"關"似失韻,待校。"壓壇"或係"壓彈",謂"鎮壓"也。"靖難"原作"静難"。"論兵"意可通,仍待校。參看後記〔〇八一〕條。

此首可能作於後唐莊宗同光元年,曹議金時代,詳《初探》論時代(十四)。

又　伯三一二八　伯二八〇九　伯三九一一

敦煌郡。四面六蕃圍。生靈苦屈青天見。數年路隔失朝儀。目斷望龍墀。　新恩降。草木總光輝。若不遠仗天威力。河湟必恐陷戎夷。早晚聖人知。〔〇八二〕

"六蕃圍",劉書"六"字作"亡",盧本作"方",未合。唐校云:"疑'盡'之俗寫'尽'之誤。"按〔〇八一〕有"六戎",〔〇八三〕有"諸蕃";此曰"六蕃",不誤。向達《記第二次從敦煌歸來》,曾謂在曹議金及其子孫時代,敦煌有二州六鎮之稱。二州指瓜沙;六鎮衹知有子亭、懸泉、雍歸、合河、四鎮,餘俟考。六鎮,或即六戎、六蕃之所指。"苦屈",周本誤爲"若屈"。

此首與下文〔〇八四〕,可能皆作於後晉出帝開運元年曹議金時,詳

《初探》論時代(十六)。

又　伯三一二八　伯二八〇九　伯三九一一　斯五五五六

龍沙塞。路遠隔烟波。每恨諸蕃生留滯。只緣當路寇讎多。抱屈爭奈何。　皇恩溥。聖澤遍天涯。大朝宣差中外使。今因絶塞暫經過。路遠合通和。〔〇八三〕

"寇讎",劉書"寇"原作"𡨥",他二本不知如何。《碑别字》四:"寇",魏李謀墓誌作"𡨥",齊高叡姊造象作"寇"。唐人於"怨"一作"窓",此"寇"字亦可能爲"怨"。劉書"爭奈何"作"角那何","宣差"作"宣著","今因"作"今回","路次"作"路逕"。周本"宣差"作"宜著"。唐校"路次"作"路遠",云:"案'路遠合通和',與首句'路遠隔烟波'相應。'路逕'無意義。""通和"想爲當時習用語。羅書《文殊問疾變文》:"況文殊雖居菩薩之位,理未通和。"又:"總持祕密,無不通和。"周本及唐校改"爭"爲"却",形不近、意亦不可。〔六七三〕亦有"爭奈何","爭"意同"怎",詳《初探》論修辭。

此辭可能作於後晉高祖天福二年,曹元忠時代,詳《初探》論時代(十五)。

又　伯三一二八　斯五五五六

邊塞苦。聖上合聞聲。背蕃歸漢經數歲。常聞大國作長城。金榜有嘉名。　太傅化。永保更延齡。每抱沈機扶社稷。一人有慶萬家榮。早願拜龍旌。〔〇八四〕

第四句"聞"字費解。向柳谿校作"依",形尚未近。"榜"原作"牓"。

又　伯二八〇九　伯三九一一

娘子麪。磑了再重磨。昨來忙暮行里小。蓋緣傍伴迸夫

多。所以不來過。〔〇八五〕

劉書調名作"望江南平",説詳《初探》論體裁。傅文列爲"唐人平調歌"。三四兩句未能通。"昨來",唐校作"睡來"。"忙暮",劉書作"帊莫",唐校臆改爲"莫怕"。"行里小",唐校改爲"行李少",謂"少"字與下句"多"字相對。凡此云云,俱尚未能解決問題。"迸夫",周本及唐校作"姘夫",於文意亦無取,須另求。"所以",劉書原作"眇以",唐校改爲"渺渺";謂"疑下字偏旁合上字,爲'渺'字,一旁則重上字之省寫也"。曲爲彌縫,具見苦心,可備一説。盧本改此二字作"眇議",未顧文理。《皇帝感》〔一四七〕之"所"原作"汷",可知"所以"二字俱未必確,仍俟校。

又　伯二八〇九　伯三九一一

莫攀我。攀我太心偏。我是曲江臨池柳。者人折了那人攀。恩愛一時間。〔〇八六〕

"太"原作"大"。王集誤"心偏"爲"偏心",失韻。"折了",别卷作"折去"。"者",别卷作"這",唐校從之。此辭宋人猶沿用,已略改,詳《初探》論修辭。

又　《敦煌零拾》本

天上月。遥望似一團銀。夜久更闌風漸緊。爲奴吹散月邊雲。照見負心人。〔〇八七〕

原卷"更闌"作"風闌","奴"作"以","負心"作"附心","雲"作"銀"。——此四處,王國維在《東方雜誌》内,首先訂正;王集校語以歸胡適,應改正。

近人張爾田謂此辭寫於孔衍《春秋後語》殘卷背面,詞格極似《雲謡

集》。蓋原卷雖寫於懿宗咸通間，而作辭時代則在此以前，究不能限定何時也。詳《初探》論時代(一)及(十一)。

又　《敦煌零拾》本

五梁

臺上月。一片玉無瑕。迤邐看歸西海去。横雲出來不敢遮。瑷䨴繞天涯。〔〇八八〕

此首與前首同卷，寫卷時同，作辭時難同。

“五梁”二字，原冠首句之上；此調首句作五字或加襯字者甚少。揣此二字，或非曲辭。猶之《鳳歸雲》〔〇〇二〕，誤以題目“怨”字入辭也。姑亦改作題目，俟考。五梁臺未詳。《水經》淯水注中有五梁溝而已。二字可能爲“五涼”或其他二字之訛（例如〔六六七〕誤“瑶臺月”爲“擕壹月”。）岑參詩：“古戍依重險，高樓見五涼。”“瑕”原作“暇”；“迤邐”原作“以里”；“海”字、“敢”字原闕，均從王國維所校，《蕙風詞話》因之。王集於“遮”上空二格。唐校作“横雲□出不來遮”，謂“據前首校録”。（指〔〇八七〕“爲奴吹散月邊雲”而言）。此與“不敢遮”同爲臆改，原無不可；惟前首爲情詞，此則寫景，彼此略有未符。

感皇恩　前二首伯三一二八　後二首伯三八二一

四海天下及諸州。皆言今歲永無憂。長圖歡宴在高樓。寰海内。束手願歸投。　朱紫盡風流。殿前卿相對。列諸侯。叫呼萬歲願千秋。皆樂業。鼓腹滿田疇。〔〇八九〕

當今聖壽比南山。金枝玉葉盡相連。百僚卿相列排班。呼萬歲。盡在玉階前。　金殿悦龍顔。祥雲駕喜悦。兩盤旋。休將舜日比堯年。人安泰。真是聖明天。〔〇九〇〕

四海清平遇有年。黔黎歌聖德。樂相傳。修文偃格習農

田。欽皇化。雨露溉無邊。　瑞氣集諸賢。群僚趨玉砌。賀龍顔。磐石永固壽如山。梯航路。相向共朝天。〔〇九一〕

萬邦無事減戈鋋。四夷稽首玉階前。龍樓鳳闕喜雲連。人爭唱。福祚比金璿。　八水對三川。昇平人道泰。帝澤鮮。修文罷武競題篇。從此後。願皇帝壽如山。〔〇九二〕

據王集,此四首雖分見二卷,但内容則一,可能爲大曲之辭,説見《初探》論體裁。辭意重沓處甚多;惟唐大曲文字之一般水準,不過如此。辭可能出於玄宗朝,詳《初探》論時代(二)。

〔〇八九〕:"圖"原作"途",從王文才、邵潭秋後。向柳谿校作"歌"。"叫呼"疑是"山呼",形近。劉書《茶酒論》作"叫呼萬歲"。兩"願"字仍俟校;次"願"字疑是"祝"。

〔〇九〇〕:兩"比"字原皆作"被"。次句"盡"上原衍"竟"字。"列排班"待校。"悦龍顔"原作"越龍顔"。"祥雲"句待校,向柳谿校作"祥雲和喜氣"。"真是"原作"爭似",意未合,乃同音之訛。不然,"爭似"同〔〇九二〕,乃"爭唱"之訛。

〔〇九一〕:"溉"原作"蓋","向"原作"同"。

〔〇九二〕:次句原作"四夷來稽前玉階□"。"澤"原作"釋","競"原作"兢"。

謁金門　伯三八二一　伯三三三三

長伏氣。住在蓬萊山裏。緑竹桃花碧溪水。洞中常晚起。　聞道君王詔旨。服裹琴書歡喜。得謁金門朝帝陛。不辭千萬里。〔〇九三〕

"伏氣"即"服氣",唐人通用,説詳《初探》考屑。"洞"原作"峒"。"服裹"待校,應謂整頓行裝也。"陛"原作"庭",失韻;可能亦爲方音關係,參看〔一〇八〕校。"聞道君王詔旨",次卷作"聞道諸仙來至",與"得

謁金門”等句意歧，不可從。

又 伯三八二一

雲水客。書卷十年功積。聚螢光鑿盡壁。不逢青眼識。 終日塵驅役飲食。□□淚珠常滴。欲上龍門希借力。莫教重點額。〔〇九四〕

“書卷”原作“書見”，從向柳谿校。“塵驅”意，在〔五〇一〕、〔五七五〕等辭内均有；〔一〇〇六〕曰“塵勞”，可參看。下片次句闕二字，待補。

以上二辭可能作於盛唐，詳《初探》論時代（三）。

又 伯三八二一

仙境美。滿洞桃花淥水。寶殿瓊樓霞閣翠。六銖常掛體。 悶即天宮遊戲。滿酌瓊漿任醉。誰羨浮生榮與貴。臨迴看即是。〔〇九五〕

“瓊樓”原作“秦樓”，音近而訛。“六銖”句原作“緣殊常挂體”。“緣”乃“緑”之形訛，又“六”之聲訛，猶之〔〇九八〕“緑沉”訛爲“六尋”也。末句待校。

生查子 伯三八二一

三尺龍泉劍。匣裏無人見。一張落雁弓。百隻金花箭。 爲國竭忠貞。苦處曾征戰。先望立功勳。後見君王面。〔〇九六〕

“一張落雁弓”原作“金落雁一張弓”。“先望”原作“未望”。向柳谿校作“爲望”，邵潭秋校作“來望……復見……”

又 伯三八二一

一樹澗生松。逈向長林起。勁枝接青霄。秀氣遮天地。鬱鬱覆雲霞。直擁高峯際。金殿選忠良。合赴君王意。〔〇九七〕

"澗"原作"間"。次句原作"逈長誰林起"。"勁枝"原作"頸故",仍待校。"霄"原作"霜","秀"原作"透"。"覆"上原衍"起"字。"直"原作"且"。"際"原作"頂",失韻,或亦有方音關係,參看〔一〇八〕校。關於全首,參看《初探》考屑。

以上二辭亦可能爲盛唐作品,詳同前。

定風波 伯三八二一

攻書學劍能幾何。爭如沙塞騁僂儸。手執緑沉槍似鐵。明月。龍泉三尺斬新磨。 堪羨昔時軍伍。謾誇儒士德能多。四塞忽聞狼煙起。問儒士。誰人敢去定風波。〔〇九八〕

征戰僂儸未足多。儒士僂儸轉更加。三策張良非惡弱。謀略。漢興楚滅本由他。 項羽翘據無路。酒後難消一曲歌。霸王虞姬皆自刎。當本。便知儒士定風波。〔〇九九〕

此二首,一問、一答,顯然聯章。應是盛唐作品,詳《初探》論時代(三)。

〔〇九八〕:"緑沉"原作"六尋",音近而訛。六尋近五丈,太長,不合。參看《初探》考屑。"斬新"已見〔〇八〇〕,乃嶄新之意,詳考屑。王集校"'斬'應作'劍'",未必。"儒士"原皆作"儒仕",與〔〇七三〕之"將仕"同例。"多"原作"康",失韻,字形亦遠,不知何以致訛,待校。

〔〇九九〕:"征戰"原作"征後"。"未足多"原作"未是功",失韻。"三策"原作"三尺","非"原作"飛"。"翘據"待校。"酒後",原作"滅後",形近,仍待校。"刎"原作"别",失韻。

又　伯三〇九三

陰毒傷寒脈已微。四肢厥冷㦓難醫。更遇盲醫與宣瀉。休也。頭面大汗永分離。　時當五六日。頭如針刺汗微微。吐逆黏滑脈沈細。全冒憒。斯須兒女獨孤棲。〔一〇〇〕

夾食傷寒脈沈遲。時時寒熱汗微微。只爲臟中有結物。虛汗出。心脾連冒睡不得。　時當八九日。上氣喘粗人不識。身顫舌焦容顏黑。明醫識。垛積千金醫不得。〔一〇一〕

風濕傷寒脈緊沈。遍身虛汗似湯淋。此是三傷誰識別。情怯。有風有氣有食結。　時當五六日。言語惺惺精神出。勾當如同强健日。名醫識。喘粗如睡遭沈溺。〔一〇二〕

〔一〇〇〕:"已"原作"又"。"㦓"原作"猒",乃"懕懕"或"㦓㦓"之意,病態也。參看〔六六七〕。鄭静遠校作"最",非(見《文史哲》一卷四期,"《季布駡陣詞文》補校的討論"後)。范可中校作"狀",謂《素問》風論、《千金方》雜論風狀内,對病象每曰"狀"。脈微厥冷,乃陰毒傷寒之狀,辭謂病狀如此者難醫也。兩"醫"字原皆作"依"。"脈沈細"原作"全沈細","全冒憒"原作"腡脈墳",從羅蔗園校改。因冒憒、吐逆、黏滑、均病狀,沈細乃脈象。劉書《開蒙要訓》有"憒悶煩情",即"冒憒"意。范校引《傷寒論》"平脈法"云:"諸乘寒者,則爲鬱冒不仁。"注:"鬱冒爲昏冒,不知人也。"是"全冒憒"者,謂昏冒沉重,故接下句,示已命在斯須。鄭校"腡"爲"腸","脈"爲上句之"全","墳"爲"潰",句乃作"腸全潰",與傷寒之症狀爲腸穿孔、腸出血者合,但恐非作者當時所能體會耳。范校"腡"爲"脾",餘二字同鄭。引《靈樞經》"邪氣臟腑病形"云:"脾脈微急爲膈中,食飲入而還出,後沃沫。"注:"脾有寒,不能運化飲食,故爲膈中。脾不能遊溢,津液上歸於肺,四布於皮毛,故涎沫之從口出也。"又引晉王叔和《脈經》"脾虛"云"氣逆嘔吐",謂"與此詞之病狀合"。惟范氏又校"脈"爲"全",而認"全"爲"金"之訛,殊可議。因《脈經》"脾胃部"云"脾者,土也;……土有一子,名之曰金";又"肺大腸部"云"肺象金";脾肺既皆象金,捨

肺取脾，已有所偏；又轉"全"爲"金"，以"金"接"潰"，曰"脾金潰，"毋乃牽强。故從"全冒憒"、"腸全潰"、"脾金潰"，三者較之，究以羅説"全冒憒"爲近。"斯"原作"思"，從鄭、范校改。《拜新月》〔〇二四〕"緣業至於斯"，"斯"，原卷亦作"思"。劉書《老少問答寓言》"汝等須臾還若思"，亦同例，應作"斯"。劉書《西征記》"斯須霧合已沉沉"並可證。"棲"原作"恓"。句中"獨孤"一義，"棲"一義；若作"悽"，嫌重沓。

范校引《脈經》"平陽毒、陰毒、百合、狐惑、脈證"，證此辭種種，甚合，玆照録。"陰毒爲病：身重，背强，腹中絞痛，咽喉不利。毒氣攻心，心下堅强，短氣，不得息，嘔逆。唇面黑，四肢厥冷。其脈沈細緊數，身如被打。五六日可治；至七日，不可治也！"

〔一〇一〕："夾"原作"頰"，從鄭、范校改。"汗微微"原作"破微微"，從前首改，鄭、范校同。惟字形不近，待校。"心"原作"公"，從羅校；下文引《脈經》"心腹煩滿不得臥"，與辭正合。鄭校"公"作"攻"。范校"公脾"作"忪煩"，引《玉篇》釋"忪"爲心不定，惶遽。按"煩"與"脾"，形不近；"忪煩"牽强。"連冒"原作"連眉"，范校作"運冒"，謂"運"與"暈"通，殊可能。"身"原作"自"，從范校；王文才作"目"，羅作"鼻"，鄭作"首"。范引《廣韻》："'顫'，四支寒動也。"當以作"身"爲是。"焦"原作"摧"，從羅、鄭、范校。范引《脈經》"喘脈"云："肩息直視，及唇焦面腫蒼黑也，難逃！"與此辭"上氣喘粗"及"醫不得"合。"顔"原闕，從鄭校補；范補作"腫"，據《脈經》"面腫蒼黑"。"垜"原作"墮"。《季布罵陣詞文》："直饒墮却千金賞，遮莫高堆萬挺銀。"《伍子胥變文》："亂綵墮似邱山。""垜"即高堆之意，故范校作"堆"。鄭作"徒"，若據《罵陣詞文》，乃知其非。

范校引《脈經素問》等，證辭中"沈遲"及"睡不得"二意，甚合，玆照録。《脈經》"平雜病脈"云："遲則爲寒……沈而遲，腹臟有冷病。"又"辨藏腑病脈陰陽大法"云："遲者，藏也。……遲即生寒。……諸陰爲寒。"《傷寒論》"辨脈大法"云："脈沉者，榮氣微也。"《千金方》云："遲緩而長者，脾也。"《素問》"逆調論"云："逆氣不得臥……而息有音者，是陽明之逆也。足三陽者下行；今逆而上行者，故息有音也。陽明者，胃脈也。胃者，六府之海，其氣亦下行。陽明逆不得從其道，故不得臥也。《下經》曰：'胃不和則臥不安。'"《脈經》"平人迎神門氣口前後脈"云："病苦：頭痛，身熱，大便

難;心腹煩滿不得臥,以胃氣不轉水穀實[1]也。”又“病發汗吐下以後證[2]”云:“發汗吐下後,虛煩不得眠。若劇者,必反覆顛倒,心中懊憹。”

〔一〇二〕:“怯”原作“勸”,失韻;因“劫”而訛也。〔一二四〕“怕郎心自偏”,原卷“偏”作“謝”,可參證。“粗”原作“麄”,從前有改。按此首所述,一般認爲第三種傷寒,與前二種陰毒傷寒、夾食傷寒並列,“傷寒”二字,乃三首中公有名詞,未能融入辭語;此首指明“有風、有氣、有食結”,爲“三傷”,乃“氣”屬陰毒,“食”屬夾食,“風”屬風濕,於此作總述也。惟范校引《素問》,認“三傷”專指“風濕傷寒”而言,故改“有氣”爲“有寒”,改“有食結”爲“有濕結”,以與首句“風”、“濕”、“寒”三字相應。其説當否,有俟專家衡定。《素問》“痺病”云:“風、濕、寒三氣雜至,合爲痺。其多汗而濡者,此其逢濕甚也。陽氣少,陰氣盛,兩氣相感,故汗出而濡也。”用以詮辭之起二句,甚合。故范氏曰:“案‘氣’當爲‘寒’之訛。所謂‘三傷’者,即第一句之風、濕、寒也。……第一句未有‘氣’,末句亦不應言。末句已舉‘風濕’,則‘氣’即‘寒’之訛。‘食’當作‘濕’,乃與上文合,以音近而訛。”

范校曾引《脈經》等,説明“緊沉”,甚合,兹照録。《脈經》“雜病平脈”云:“緊爲寒。”又云:“微而緊者有寒。”《傷寒論》“辨脈法”云:“寸口脈浮而緊,則爲風。緊則爲寒;風則傷衛;寒則傷榮。”

望遠行　伯四六九二

年少將軍佐聖朝。爲國掃蕩狂妖。彎弓如月射雙鵰。馬蹄到處陣雲消。　休寰海。罷槍刀。銀鸞駕□上連霄。行人南北盡歌謡。莫把堯舜比今朝。〔一〇三〕

“陣雲消”,原作“盡雲霄”,意未合。並與下文“霄”韻複。敦煌卷子

---

① 今校:“實”,原本無。

② 今校:“病發汗吐下以後證”,原作“辨太陽病脈證並治”,據明萬曆《古今醫統正脈全書》本《脈經》改。

《蘇武李陵執別詞》:“天起陣雲,地生戰霧。”可參。“寰”原作“還”。“銀鸞”句待校。“連”原作“超”。

此首可能爲盛唐作品,詳《初探》論時代(一)。

婆羅門　斯四五七八

詠月四首

望月婆羅門。青霄現金身。面帶黑色□□□。□□□□□□益。錫杖撥天門。雙林禮世尊。〔一〇四〕

望月隴西生。光明□□□。□□宫裏樂轟轟。兩邊仙人常瞻仰。鸞舞鶴彈箏。鳳凰説法聽。〔一〇五〕

望月曲彎彎。初生似玉環。漸漸團圓在東邊。銀城周迴星流遍。錫杖奪天關。明珠四畔懸。〔一〇六〕

望月在邊州。江東海北頭。自從親向月中遊。隨佛逍遥登上界。端坐寶花樓。千秋似萬秋。〔一〇七〕

〔一〇四〕:“撥”原作“鉢”。唐代戲弄内有“撥頭”,一作“鉢頭”,可證。斯二二〇四卷有“十勸鉢禪關”六行,見向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》,應亦“撥禪關”也。

〔一〇五〕:“樂”原作“落”。許書《五臺山讚文》有“五臺什四樂轟轟”句。又《祭文》云:“往依極落之宫。”上文《破陣子》〔〇一四〕校,引《韓朋賦》:“燕若群飛,不樂鳳凰。”“落”、“若”,均是“樂”之訛。“舞”原作“儛”,唐人通用。《劍器詞》〔一〇二〇〕“排備白旗儛”,同例。《碑别字》三,魏韓顯祖造象之“舞”從“彳”;又汝陽王元睟墓誌及隋六品御女唐氏墓誌則從“亻”。

〔一〇六〕:“迴”原作“廻”,或爲王集排印之訛。“天關”原作“天門”,失韻。

〔一〇七〕:“千秋”、“萬秋”,均曲調名,詳《初探》考屑。

此四辭可能爲玄宗時作品,詳《初探》論時代(六)。

蘇莫遮　伯三八二一

聰明兒。禀天性。莫把潘安。才貌相比並。弓馬學來陣上騁。似虎入丘山。勇猛應難比。　善能歌。打難令。正是聰明。處處皆通順。久後策官應決定。馬上盤槍。輔佐當今帝。〔一〇八〕

聰明兒。無不會。只爲紅鱗。未變歸滄海。幾度龍門點額退。所有紅波。淥水歸潭再。　擺金鈴。摇玉佩。常有堅心。灑雨乾坤内。稍有行雲□頂戴。猛透强波。直向青雲外。〔一〇九〕

〔一〇八〕:依羅常培《唐五代西北方音》,以"清"注"齊"例,"比"與"並","帝"與"定",均可互注。全辭叶韻之中,既有兩組韻字如此相叶,當與單組偶然者不同。故此辭可認爲方音叶韻中最健全之例,不可多得。《開蒙要訓》旁注之字合此例者,録如次,以資參考:"憩"注"慶";"提"注"亭";"鈚"注"兵";"髻"注"敬";"脞"注"病";"啼"注"聽";"翳"注"映";"鼎"注"帝";"犂"注"令";"薺"注"精";"梯"注"聽"。參看〔〇九三〕、〔〇九七〕、〔一二七〕校。《老學庵筆記》:"四方之音有訛者,則一韻盡訛。如……秦人訛'青'字,則謂'青'爲'萋',謂'經'爲'稽'。""順"原作"閑",失韻。

〔一〇九〕"只爲"二句文意與句格未符,待校。"額"原作"顔","再"原作"在"。"所有"句待校。"鈴"原作"鈐","摇"原亦作"擺"。"稍有"待校。"戴"原作"載","青"原作"清"。〔〇二三〕"清春",〔一三一〕〔幾度葉還清〕,〔一三四〕"清絲弦",〔一七九〕"清錫杖",皆同例。

二辭可能作於盛唐,詳《初探》論時代(三)。

長相思　《敦煌零拾》本

作客在江西。富貴世間稀。終日紅樓上。□□舞著詞。頻頻滿酌醉如泥。輕輕更换金卮。盡日貪歡逐樂。此是富

不歸。〔一一〇〕

作客在江西。寂寞自家知。塵土滿面上。終日被人欺。朝朝立在市門西。風吹淚點雙垂。遥望家鄉長短。此是貧不歸。〔一一一〕

作客在江西。得病臥毫釐。還往觀消息。看看似别離。村人曳在道傍西。耶娘父母不知。身上綴牌書字。此是死不歸。〔一一二〕

前二首起二字原曰"侶客"、"哀客",周本與唐校謂皆"作客"之訛,兹從之。"侶"字形近,"哀"不近,待校。三首均應分片,各本皆失之。按"作客"史實,應就唐代商業經濟情形迹之。《能改齋漫録》謂江西俚俗駡人曰"客作兒",已足反映一斑。

〔一一〇〕:"舞著詞"原作"舞著棋",費解。"著詞"乃唐人酒令中所用之曲詞,兼有歌舞,詳《初探》第四章釋"酒令與打令"條。"頻頻滿酌",盧本作"頻頻滿滿酌"。唐校作"頻頻愛着棋,滿滿滿酌醉如泥";並謂"如此則下既不衍二字,上亦不空二字",較是。惟如此安排,二句之文理仍欠佳。唐氏之所以改"舞"爲"愛",全因"著棋"之故;若爲"著詞",則毋庸改"舞"字矣。"逐樂"原作"逐業",從周本。"紅樓"云云,看《初探》論修辭。

〔一一一〕:"自家",羅書、盧本、唐校、皆然,王集作"家家",未知何據。"點"字原闕,擬補。羅書無"風"字。"短"字待校。

〔一一二〕:"臥毫釐",周本據《輿地紀勝》,后土寺改蕃釐觀,校作"臥蕃釐"。按三辭聯章,皆曰"作客在江西";"蕃釐觀"爲道教之宫,若用以代后土寺,是否於辭内之時地無礙?尚待考。邵潭秋校作"臥牛衣"。"還往"應解作朋友,詳《初探》考屑。"觀消息"費解。"觀"字羅書所無;周本着一空格,王集補爲"觀"字,無説明,仍待校。"村"字各本皆無,王集補,亦無説明。"耶娘"與"父母"重複,待校。"身"原闕,擬補。"綴牌"原作"剟排"。

魚歌子　橋川藏本

月

繡簾前。美人睡。庭前猧子頻頻吠。雅奴白。玉郎至。扶下驊騮沉醉。　出屏幃。正雲起。鶯啼濕盡相思淚。共别人。好説我不是。你莫辜天負地。〔一一三〕

調應分片，羅書、周本、王集、皆失之。

題目爲“月”，與辭意全違，必誤，姑存以待校。“庭”原作“廳”。“雅奴”，周本謂“夏校‘雅’疑‘丫’”，不必，詳《初探》考屑。“白”，原作“卜”。“正雲起”費解。“鶯”原作“鸎”。《碑别字》二，唐安宜縣令王君夫人墓銘作“鸎”。“淚”原卷作“菱”，周本改“被”，韻合，形微近，文意與“出屏幃”二句及“鶯啼”皆不貫。改“被”不如改“淚”，形更近。全句或作“出屏幃，正迎侍，雙眸濕盡相思淚”（劉書《崔氏夫人要女文》：“夫壻醉來含笑問，迎顧伏侍若安朋。”）。於周本外，另備此格，以俟續校。“你莫”原作“得莽”，説詳〔〇〇二〕校。唐校作“豈得”，謂“疑‘豈’誤作‘莽’，而又誤倒”，説太曲。

又　《敦煌零拾》本　《西陲祕籍叢殘》本　橋川藏本

上□□王次郎

春雨微。香風少。簾外鶯啼聲聲好。伴孤屏。無語笑。寂對前庭悄悄。　當初去。向郎道。莫保青娥花容貌。恨狂夫。不歸早。教妾實在煩惱。〔一一四〕

“無語笑”，原作“微語笑”，意與“寂對”云云不貫。“微”原作“微”，“笑”原作“嗖”。《碑别字》一，齊道興造象記、周聖母寺造象記、唐康留買墓誌、獨孤仁政碑，“微”字均如此。又二，魏司馬景和妻墓誌銘，“夭”作“夊”。又四，魏元恩墓誌，“笑”作“咲”。“狂夫”原作“惶交”；“惶”，原

卷作“惶”。傅惜華於《敦煌唐人寫本曲子》一文内作“惶教”；唐校作“還交”，謂係聲近而誤。按文義，應是“恨狂夫”。上字或以聲訛，形亦頗近；下字則以形訛。〔〇二二〕有“凡交”，或校作“凡夫”，可參考，仍待校。“實”，羅書空格而已；傅本作“思”。《五更轉》〔四三五〕有“實福田”，許書作“是福田”，足證“實”、“是”、“思”，皆以音近而相訛。“煩惱”，傅本作“懊惱”。題目“上□□王次郎，”羅書有，傅本無。另詳《初探》第三章“兩種主張”一節，及第五章論作者之末。

雀踏枝　《敦煌零拾》本

叵耐靈鵲多瞞語。送喜何曾有憑據。幾度飛來活捉取。鎖上金籠休共語。　比擬好心來送喜。誰知鎖我在金籠裏。願他征夫早歸來。騰身却放我向青雲裏。〔一一五〕

調名，羅書據原卷作“雀”，未改“鵲”；王集改“鵲”，是否有據，抑臆改，未説明。參看後記〔一一五〕條。羅書前後諸曲均不分片。跋云：“此小曲三種，《魚歌子》寫小紙上，《長相思》及《雀踏枝》寫《心經》紙背。譌字甚多，未敢臆改，姑仍其舊。”“瞞”原作“滿”，從盧、周二本。“比擬”，唐校作“本擬”，謂以聲近而致誤，不必。因“比擬”原有“正擬”之意，不誤。“願”原作“欲”，從盧、周、唐三本。

又　伯四〇一七　《敦煌零拾》本

獨坐更深人寂寂。憶念家鄉。路遠關山隔。寒雁飛來無消息。教兒牽斷心腸憶。　仰告三光珠淚滴。教他耶娘。甚處傳書覓。自歎宿緣作他邦客。辜負尊親虚勞力。〔一一六〕

此辭原卷有二：羅書所據未編號，作齊言，伯四〇一七卷作雜言，彼此不同，已如《初探》曲調考證所舉。諸本均未見伯四〇一七，故概從羅

書之齊言，前片次句作“分離路遠關山隔”。惟前片末句原剩五字，羅書於“教兒”二字地位列二空格，尚合；後片次句已七字，其上亦空二格，實無必要。如認此原爲襯字，全辭當猶是齊言；否則此二空格已留下雜言之痕迹矣。伯卷此二字作“交他”，玆改“教他”，在文意上可有可無，不比前片之“教兒”二字也。羅書“宿緣”作“夙緣”。周本於“夙緣”二字，謂“夏校疑羨一字”；唐校謂此處之“夙”字疑衍文；均不可。因删去“夙”字，成“自歎緣作他邦客”，殊欠文理。伯卷“夙”既作“宿”，愈證此字絶非衍文。夏、周、唐三氏所以疑衍一字之故，或因此句不宜作八字。其實此句八字，乃襯“作”字耳。王集編訂時，獨見伯卷，於是用《敦煌零拾》爲主，對所設之四空格，概從伯卷内採字補足；而原本齊言之調，遂杳不得見矣！“他邦”或係“他鄉”之省，已見〔〇〇一〕校。辭中口氣屬於“兒”，“他邦客”原爲其所憶，乃又曰“自歎宿緣作他邦客”，其故可思。蓋此曲可能爲《孟姜女》劇曲，“自歎”之上或原有説白，另表情節耳。參看下文〔一二七〕等四辭。

送征衣　斯五六四三

今世共你如魚水。是前世因緣。兩情準擬過千年。轉轉計較難。教汝獨自孤眠。　每見庭前雙飛燕。他家好自然。夢魂往往到君邊。心穿石也穿。愁甚不團圓。〔一一七〕

此調似應雙叠，而前後片次句及末句均不盡同。前片末句可能襯一字；後片次句訛别難訂，句法未能如前片之作上一下四，待校。“轉轉”有展轉之意，詳《初探》論修辭及考屑。“好”原作“如”，句仍待校。“夢魂往往”，王集原列四空格，據《南歌子》〔一二四〕補，待校。

别仙子　斯四三三二

此時模樣。算來似。秋天月。無一事。堪惆悵。須圓闕。穿窗牖。人寂静。滿面蟾光如雪。照淚痕何似。兩眉雙

結。　曉樓鐘動。執纖手。看看别。移銀燭。偎身泣。聲哽噎。家私事。頻付囑。上馬臨行説。長思憶。莫負少年時節。〔一一八〕

"模樣"原作"㭊樣","似"原作"是","鐘"原作"鍾","偎"原作"猥"。此辭可能爲盛唐作品,詳《初探》論時代(七)。

南歌子　伯三一三七

悔嫁風流壻。風流無準憑。攀花折柳得人憎。夜夜歸來沈醉。千聲喚不應。　回覷簾前月。鴛鴦帳裹燈。分明照見負心人。問道些須心事。摇頭道不曾。〔一一九〕

"壻",劉書原作"聟",詳〔〇一〇〕校。"鴛鴦"句待校。"些須",劉書作"与須",兹從盧本與唐校改。劉書注:"詞調與今所傳《南歌子》不同。"按並無不同,唐校已詳之。《伍子胥變文》"嬾向庭前睹明月,愁歸帳裹抱鴛鴦",意可參考。

又　伯三一三七

獎美人

翠柳眉間緑。桃花臉上紅。薄羅衫子掩酥胸。一段風流難比。像白蓮出水中。〔一二〇〕

辭前原列"同前"、"獎美人"五字。"同前"指調名,"獎美人"乃題目。劉復云:"當是《虞美人》,但詞調與今所傳《虞美人》不同。"傅文及姜亮夫"敦煌卷子目次叙録"於此調,亦稱《虞美人》。按"獎",猶賞也,與辭意正合。辭乃單片,結語已有上五字。劉書云"原本未寫完",實衹闕一"中"字而已;依唐校補此字,辭意已完。周本夏承燾校云:"案'比''水'是韻,疑是結句,更無缺佚。今傳《虞美人》調,倒叶仄均於首耳。"

其説太曲，不免望文生義。詞中凡平仄兼叶者，各有其位，以構成體格，不容隨便顛倒；故唐校認此説爲“一誤再誤”也。“柳”原作“栌”。《十二時》〔五九六〕在伯二七一四卷内，“柳”字亦爾。《碑别字》三，唐鴻慶寺碑内“柳字”亦爾。斯五三〇一《索法號義習諷誦文》乃元和七年寫本，有曰：“常居翠栌之年，永鎖芙蓉之帳。”此字寫法之時代可以概見。參看後記〔一二〇〕條。

又 伯三八三六

斜倚朱簾立。情事共誰親。分明面上指痕新。羅帶同心誰綰。甚人踏破裙。　蟬鬢因何亂。金釵爲甚分。紅妝垂淚憶何君。分明殿前實説。莫沉吟。〔一二一〕

自從君去後。無心戀别人。夢中面上指痕新。羅帶同心自綰。被猻兒踏破裙。　蟬鬢朱簾亂。金釵舊股分。紅妝垂淚哭郎君。信是南山松柏。無心戀别人。〔一二二〕

據王集收藏記：伯三八三六並非卷子，乃不相連接之二散頁。首頁王集題爲“殘卷甲第一節”，載辭四首，末首殘剩“雪消冰解凍”云云廿一字，不足半首，未録。前三首乃〔二一〇〕及此二首。二首一問一答，聯章兼演故事，已詳《初探》論體裁。王集未分片，想原本如此。二辭前均標“又”，注“同前”。但〔二一〇〕之開始處已殘，調名、題目，均無從稽考。其調不必爲《南歌子》，詳《初探》第一章末。而此二辭則確爲《南歌子》，故“又”字所指未必即確。至於題目，按諸〔二一〇〕之内容，可能亦在此二辭所演故事範圍内。“同前”，或指諸辭所同屬之某種講唱文脚本，亦未可知。參看〔二一〇〕校。

〔一二一〕：“倚”原作“濮”，以音形俱近而訛，仍待校。王文才校作“影”，意尚難通。“破”原作“裰”，字形略近。“裰”，補也，於此文意未合。唐竇梁賓詩“曉妝初罷眼初瞤，小玉驚人踏破裙”，故用“破”，仍待校。“妝”原作“泣”，下同，亦待校。

〔一二二〕：後片末三句，原與〔一二三〕之末三句錯簡，兹改正。“夢

中”費解，待校。“猻”原作“緣”，待校。“股”原作“古”。

又 伯三八三六

楊柳連隄緑。櫻桃向日紅。舜吟迎紫陌秋風。滿院殘花梜竹。緩緩脱簾櫳。　荷葉排青沼。雲峯插碧空。舉杯摇扇畫堂中。時聽笙歌消暑。思無窮。〔一二三〕

此下三首在王集内，題“殘卷甲第二節”，乃某書中二散葉之第二葉。全葉載辭四首，此下乃後三首；第一首殘剩“心心心在阿誰邊，天天天，因何用以偏”十五字，不足半首，未録。其調名、題目，亦均無考，末二句亦不必爲《南歌子》調。而此下三首則確爲《南歌子》；辭前各標“又”，注“同前”，説詳《初探》論體裁。参看前二首校。

“舜吟”句不可通。“舜”、“梜”、“脱”，不合文意；“秋”不合節序：皆待校。“緩緩”原作“喚喚”，参看《内家嬌》〔〇二三〕校。“櫳”原作“曨”。“插”原作“揆”，或是“掛”字，待校。自“沼”字以下二十二字，原與〔一二二〕錯簡，玆改正。

又 伯三八三六

爭不教人憶。怕郎心自偏。近來聞道不多安。夜夜夢魂間錯。往往到君邊。　白日長相見。夜頭各自眠。終朝盡日意懸懸。願作合歡裙帶。長繞在你胸前。〔一二四〕

“教”原作“交”，“憶”原作“億”。失調名〔六九〇〕、〔六九五〕、〔六九八〕等，均有“億”之同例。“偏”原作“諞”；改“偏”，韻合，而形不近，待校。“道”原作“遂”，“魂”原作“悟”。“間錯”原作“到錯”，據《皇帝感》〔一四二〕改，字形亦近。向柳谿校爲“錯到”。“往往”原作“妄妄”。“盡”原作“逕”。“懸懸”原作“喧喧”，從向校。“作”原作“使”，“歡”原作“官”，“繞”原作“鐃”。按此首前後片雖一韻，而一叙遠離，一叙近阻，相

差甚遠！可能是單片兩首；不然，即另有情節，見説白，被芟。

又 伯三八三六

夜夜長相憶。知君思我無。繡幃紅褥玉人鋪。深夜不來歸舍。薄情是我夫。〔一二五〕

調名原作"曲子《更漏子》"五字，辭實非《更漏子》，乃單片《南歌子》二首，因其叶韻不同也。次首殘剩十二字："鑾畫眉儒（間）柳，虧云（匀）劍（臉）上連，（蓮）知他。"不足半首，故不録。

此首原作"夜夜長相憶，諸君思我無，軄時紅辱五人僃，深夜不來歸舍，薄情事我夫"，玆校改如此。"諸"與"知"音近而訛：〔四三四〕"但知"，劉書作"但諸"；〔六四一〕"諸佛"，原作"之佛"，卷内旁注"諸"；〔六四六〕後附七言十句内，"善知識"誤"善諸識"：均同例。"幃"與"時"形尚近。"繡"乃臆改。"辱"乃"褥"之省；《開蒙要訓》"褥"旁注"辱"；《十二時》〔四九七〕，"忍辱"作"忍褥"，均可證。"歸舍"即歸家。《伍子胥變文》："倘見夫壻爲通傳，以理勸諫令歸舍。"

此首王集未注原伯號碼，玆據其凡例後之收藏記補。此首與〔一二三〕、〔一二四〕原同葉（乃散葉，非卷子），皆失調名，皆注"又"、"同前"。王氏曰："疑此選本當以事類標題，蓋如《草堂詩餘》；所謂'同前'者，爲同詠一事也。"今查〔一二三〕爲消暑之作，〔一二四〕情詞而似有故事之情節者，此首則閨怨。後二首内容相近，但無顯著之節序。此首與〔一二三〕較，則既難同事類，亦難以節序相類。原文"又"字，示與《南歌子》爲一調也；原文"同前"，尚不可解。除非諸辭原出於一種講唱文，而有故事首尾貫串之；"同前"者，同此講唱文之脚本也。惜其第一首殘闕，不能驗證。此種假想不盡離奇，參看〔一二二〕後校，及《初探》論體裁。

楊柳枝 伯二八〇九 橋川藏本

春去春來春復春。寒暑來頻。月生月盡月還新。又被老

催人。只見庭前千歲月。長在長存。不見堂上百年人。盡總化微塵。〔一二六〕

劉書調名下有“平”字,說見《初探》論體裁。傅文列爲“唐人平調歌”。此辭在伯二八〇九卷子,破損錯誤,不堪句讀;全賴傅惜華所得日人收藏卷子之攝影補正。王集載之,而校語未詳。傅本由趙尊嶽載在《詞學季刊》:“只是”作“只見”,已據改;“長存”作“常存”,不必。“百年人”與“千歲月”對,自合,惟亦可能爲“昔年人”。試看許書《西方念佛讚》:“舉目略觀大徒衆,不見一半去年人。”此曲思想,正與之同,辭應參考。末句“微塵”,各本皆作“爲陳”,非。《十二時》〔四六三〕:“念身不久住,終歸一微塵。”羅書《季布歌》:“可惜兄身變微塵。”劉書白話詩:“萬劫同今日,一種化微塵。”又《員宗啓》“又向西,陳土拉多”,亦“陳”原爲“塵”之證。佛說:色體極少爲極微;七倍極微爲微塵。

擣練子 伯二八〇九 伯三三一九 伯三九一一

孟姜女。杞梁妻。一去燕山更不歸。造得寒衣無人送。不免自家送征衣。〔一二七〕

長城路。實難行。乳酪山下雪紛紛。喫酒只爲隔飯病。願身强健早還歸。〔一二八〕

堂前立。拜辭娘。不覺眼中淚千行。勸你耶娘少悵望。爲喫他官家重衣糧。〔一二九〕

辭父娘了。入妻房。莫將生分向耶娘。君去前程但努力。不敢放慢向公婆。〔一三〇〕

此調諸辭,有三種不同之卷子,以伯二八〇九最不可從:既失調名,錯字又特多!其失處茲不備舉。王集於三卷,已擇善而從;其間互異之處亦不贅述。原列作雙叠二首,而前後片叶韻皆不同。茲分爲單片四首。内容演故事,故爲聯章。按情節:後二首應在前,前二

首應在後。

〔一二七〕:伯二八〇九卷所以誤“妻”爲“清”,乃西北方音之故,詳〔一〇八〕校。末句云云,説明《送征衣》曲調之由來。

〔一二八〕:“紛紛”原作“雰雰”,唐校誤爲“零零”。邵潭秋校爲“霏霏”,以合“歸”韻。“歸”與上不叶,若改作“程”,又覺趁韻。《拜新月》〔〇二四〕云“已經新歲未還歸”,故仍之。“只爲”原作“則爲”。

〔一二九〕:劉書於“勸”字下,尚有“乚力”二字形,不可忽。周本作“勸勸你耶娘少張皇”,未確,須另揣摩。“重”,劉書原作“重”,邵潭秋校作“軍”。“衣糧”猶言“衣食”。劉書《狀文》:“雖是同父母兄弟,爲貧鄙,各覓衣粮。”

〔一三〇〕:首二句因襯“了”字,幾乎聯成一句。《魚歌子》〔〇二八〕亦有此情形。後三句作代言問答體。“公婆”可能原爲“耶娘”,通首一韻,爲書手所亂耳。因比之第二首,“還歸”與前句叶韻亦各别,情形略同,故仍之,不改。如此則全部成爲叶韻各自獨立之四首,較妥。詹安泰《論填詞可不必嚴守聲韻》,謂“此辭以‘婆’叶‘娘’,用音韻原理不可解,乃用方音叶也”。不知即使用方音叶,仍有音韻原理之依據。此既可能爲書手所誤寫,何必濫託方音!方音並非漫無限度,無所不可之事也。周本改“慢”爲“慠”,不必。《十二時》〔四九五〕“放慢似尋常”,又〔五七七〕“勸諸人,莫放慢,火宅驅忙無際限”,可證。

柰怨春　斯二六〇七

柳條垂處處。喜鵲語零零。△焚香稽首告君情。△慕得蕭郎好武。累歲長征。△向沙場裏。輪寶劍。定欃槍。△　去時花欲謝。幾度葉還青。△相思夜夜到邊庭。△願天下銷戈鑄戟。舜日清平。待成功日。麟閣上。畫圖形。△〔一三一〕

此調即《獻忠心》,已如《初探》所言。“處處”原作“處也”。第三句原作“焚香稽告□君情”。“得”原作“德”,《十二時》〔四九七〕、〔六四〇〕〔六四二〕、〔六四四〕、〔六六二〕均有同例。“郎”原作“稂”,“輪”原作“輪”,

“槐”原作“攙”。“青”原作“清”，詳〔一〇九〕校。“相思”原作“遥思相”。王集於“相”下注“想”。如認“遥”爲衍文，則“思相”逕改“相思”可。參看〔〇七〇〕第五首。此辭可能爲盛唐作品，詳《初探》論時代(一)。

贊普子 斯二六〇七

本是蕃家將。年年在草頭。夏日披氈帳。冬天掛皮裘。語即令人難會。朝朝牧馬在荒丘。若不爲抛沙塞。無因拜玉樓。〔一三二〕

此辭前，王集題“失調”，未分片。“將”原作“帳”。“草頭”待校。“爲抛”原作“謂拋”，待校。“因”原作“恩”。

泛龍舟 伯三二七一 斯六五三七

春風細雨霑衣濕。何時脱忽憶揚州。南至柳城新造里。北對蘭陵孤驛樓。迴望東西二湖水。復見長江萬里流。白鶴雙飛出谿壑。無數江鷗水上遊。泛龍舟。遊江樂。〔一三三〕

“里”原作“日”，詳《鳳歸雲》〔〇〇二〕校。“何時”，斯卷作“何期”；全句或爲“何期脱忽到揚州”。“脱忽”、“憶”，均待校。“谿”原作“蹊”。“舟”原作“洲”，參看《西江月》〔〇五五〕校。

此下六首，可能原爲大曲之辭，詳《初探》曲調考證。因證據未充，姑列作普通雜曲。

鄭郎子 伯三二七一 斯六五三七

青絲弦。揮白玉。宮商角徵羽。五音足。何時得對聖明主。一弦彈却天下曲。〔一三四〕

“青”原作“清”，詳〔一〇九〕校。岑參詩：“急管雜青絲。”薛昭藴《離別難》：“紅蠟燭，青絲曲。”此辭可能爲謎語，詳《初探》論内容。

水調詞 伯三二七一 斯六五三七

楚江摇曳大川冥。天闕聲名發動思。孤雁北望呈心遠。不及南山獻壽時。〔一三五〕

此調應作七言四句。王集連〔一三六〕之四句，合爲一首。因用韻各别，兹分爲二首。

此四句均不可解。“楚”原作“李”，從向柳谿校，字形近。“摇”原作“遥”，“雁”原作“推”。“壽”原作“樹”，音近，故訛。次句“思”，可能爲“遲”。

又 伯三二七一 斯六五三七

爲言無谷還逢谷。將作無山更有山。馬困時時索鞍揭。人乏往往捉樹攀。〔一三六〕

此四句亦似謎語，詳《初探》論内容。“索鞍揭”，謂求揭去鞍轡，以舒勞困也。疑屬當時諺語，待校。

樂世詞 伯三二七一 斯六五三七

失群孤雁獨連翩。半夜高飛在月邊。霜多雨濕飛難進。暫借荒田一宿眠。〔一三七〕

此調應作七言四句。王集合二首爲一，而中間空格，作分片式，未知原卷是否如此。兹依韻分作二首。又此二首可能爲大曲歌辭，選自不同來源，内容並不一致，故不作聯章。參看《初探》論體裁“普通聯章”一節。“暫”原作“塹”，詳〔〇四九〕校。參看後記〔一三七〕條。

又 伯三二七一 斯六五三七

菊黄蘆白雁南飛。羌笛胡琴淚濕衣。見君長別秋江水。一去東流何日歸。〔一三八〕

"南"原作"難"。"見君長別"待校,"見"或係"與"之訛。"歸"字原闕,依韻補。

更漏子 伯三九九四

温庭筠

金鴨香。紅蠟淚。偏照畫堂秋思。眉翠盡。鬢雲殘。夜來衾枕寒。 梧桐樹。三更雨。不道離心正苦。一葉葉。一聲聲。空階滴到明。〔一三九〕

見王集附録一,調名原作《更漏長》。"蠟"原作"臈","鬢"原作"鬢"。參看《五更轉》〔四二四〕校。王集校語曰:"原卷共七首,此第七首也。"但其凡例附收藏記曰:"三九九四……凡《更漏長》兩首,《菩薩蠻》兩首,《魚美人》一首。……"共五首而已。查全集之辭,注"伯三九九四"者,確衹此五首而已。"七首"乃"五首"之訛,抑另有二首未發表?不詳。

此辭亦見馮延巳《陽春集》,並所注之異文録之:"玉爐烟(别作'看'),紅燭(别作'蠟')淚,偏對(别作'照')畫堂秋思。翠眉(别作'眉翠')薄,鬢雲殘,夜來(别作'長')衾枕寒。 梧桐樹,三更雨,不道離情最(别作'正')苦!一葉葉,一聲聲,空階滴到明。"

更漏長 伯三九九四

歐陽炯

三十六宮秋夜永。露華點滴高梧。丁丁玉漏咽銅壺。明

月上金鋪。　紅綫毯。博山爐。香風暗觸流蘇。羊車一去長青蕪。塵鏡綵鸞孤。〔一四〇〕

"毯"原作"毬"，想亦王集自誤，無關原卷。前後片末句"明月上金鋪"、"塵鏡綵鸞孤"，均作平仄仄平平，乃《更漏長》之格調也，切不可改。王集於"塵鏡"句下所注《尊前集》之"鏡塵鸞影孤"，分明爲後人依據《更漏子》之格調而改，不可從。詳《初探》曲調考證。

皇帝感　伯二七二一　據《敦煌掇瑣》校。

新集孝經十八章

新歌舊曲遍州鄉。未聞典籍入歌場。新合孝經皇帝感。聊談聖德奉賢良。〔一四一〕

開元天寶親自注。詞中句句有龍光。白鶴青鸞相間錯。連珠貫玉合成章。〔一四二〕

歷代以來無此帝。三教内外總宣揚。先注孝經教天下。又注老子及金剛。〔一四三〕

始皇無道焚書盡。賴得仙人壁裏藏。拾得故文多損壞。孔生賡續巧相當。〔一四四〕

立身行道德揚名。君臣父子禮非輕。事君盡忠事父孝。感得萬國總歡情。〔一四五〕

愛親行道普温恭。他親亦與己親同。德孝流行遍天下。刑於四海悉皆通。〔一四六〕

在上不驕何所危。制節謹度莫行非。一國之財不奢泰。費用約儉有何虧。〔一四七〕

上下無怨國中安。保其社稷鬼神歡。爲作宫室四時祭。容止可法得人觀。〔一四八〕

日月星辰天子服。藻火粉米庶人衣。言滿天下無怨惡。

先王禮服總須知。〔一四九〕

資父事母而愛同。夙興夜寐問温恭。但能三者具備矣。聖人之道必流通。〔一五〇〕

□□□□□□□。□□□□□□□。皇帝親耕萬物熟。嘉禾合穗至今豐。〔一五一〕

□□□□□□□。□□□□□□□。故能安親行孝道。揚名後世普天和。〔一五二〕

此套原題"新集《孝經》十八章",殘存十二首。全文檃括情形,及"十八章"與"十二首"之含義,均詳《初探》考屑。辭屬玄宗朝作品,詳《初探》論時代(八)。

〔一四二〕:"鶴"原作"鸖"。《碑別字》五,唐大智禪師碑,"鶴"作"鸖"。

〔一四三〕:"代"原作"伐","宣"原作"宜"。

〔一四四〕:"書"原作"燒",從劉湄村校。"孔生"原作"孔子"。王文才校四字作"賡續孔子",謂唐人俗文學中有此句法。王化中校作"孔生",指孔安國,較合。"巧"原作"㓞",敦煌卷内常見。

〔一四六〕:"己"字原闕,據經文補。

〔一四七〕:首句原作"在上不槗何㳄色"。

〔一四八〕:"怨"原作"㤪",已詳〔〇〇二〕校。

〔一四九〕:"日月"二字原闕,據經文補。"庶人"原作"度人"。

〔一五〇〕:起四字原闕,據經文補。王化中補作"資親事君"。"夙"原作"宿"。

〔一五一〕:"萬"原作"万","熟"原作"煞","嘉禾"原作"喜和"。

悉曇頌　烏六四　據《敦煌雜録》校。

釋定惠

俗流悉曇章

夫悉曇章者。四生六道。殊勝語言。唐國中岳釋沙門定惠法

師翻注。並合秦音鳩摩羅什通韻。魯流盧樓爲首。

現練現。現練現。第一俗流無利見。飲酒食肉相呼喚。讒言諂爲相鬬亂。懷挾無明不肯斷。魯流盧樓現練現。　貪愛愚癡無岸畔。眷屬婚姻相羈絆。三界牢獄作留難。俗流顛倒共嗟歎。延連現賢扇。努力各相勸。〔一五三〕

向浪晃。向浪晃。第二俗流無意況。心中邪佞起欺誑。三毒四倒爭勢旺。魯流盧樓向浪晃。　西方淨土不肯向。欲食魔軍相蔽障。出離牢獄依無相。不生不滅速迴向。佯良黄賞。各各修無上。〔一五四〕

胡魯喻。胡魯喻。第三俗流世界住。戀著妻兒及男女。世世生生相嫁娶。魯流盧樓胡魯喻。　竊見俗流憐男女。幽閨内閣深藏舉。競覓榮華選婚主。相見晤言及美語。有人借問佯不許。喻盧魯胡輸。被他□死去。〔一五五〕

何邏何。何邏何。第四俗流愚者多。不自省覺談説他。夫妻鬬爭相駡呵。魯流盧樓何邏何。　張眉努目喧破鑼。牽翁及母怕你麽。皆不出離三界坡。將爲此苦勝蜜多。那羅邏何。捨此惡法須捨□。〔一五六〕

何邏鑊。何邏鑊。第五俗流廣貪託。不知衆生三界惡。男女妻子交頭樂。積寶陵天不肯博。魯流盧樓何邏鑊。　春秋冬夏營農作。鋤田斸地努筋膊。遍體血汗交頭莫。一朝命斷深埋却。閻老前頭任裁度。無善因緣可推託。受罪從頭只須作。緣牽不用諸繩索。藥略鑊鑠。此真言不錯。〔一五七〕

何邏真。何邏真。第六俗流處六塵。不超無上清淨門。惡業牽來地獄存。魯流盧樓何邏真。　俗流者□佛果身。其中修習無苦勤。常業三途地獄因。那羅邏真。隨意知心者莫嗔。〔一五八〕

何邏移。何邏移。第七俗流多所疑。恒被身中六賊欺。

不求解脱不思議。魯流盧樓何邏移。　貪求財物養妻兒。勤苦艱辛亦不辭。入門妻兒云索衣。出户王官怪責遲。那何邏移。此苦真難提。〔一五九〕

何邏空。何邏空。第八俗流佛性同。三乘演妙會真宗。魯流盧樓何邏空。　無爲法性妙開通。愚迷衆生隔壁聾。容龍洪舂。普勸同燃智燈。〔一六〇〕

辭前小引,乃後人所加,非作者語氣。"秦音"原作"秦晉","鳩摩羅什"原闕"羅"字:均從下文"禪門悉談章"之序改。

此調八首,和聲一致,内容一貫,故訂爲"和聲聯章",已詳《初探》。頭部和聲各六字,原皆作叠字式,如"現現練練現現",或"向向浪浪晃晃"。兹依書法慣例,改爲三字之叠句,作"現練現,現練現",或"向浪晃,向浪晃",全部八首皆然。原不分片,兹從"禪門悉談章",劃腹部和聲以下爲後片。

〔一五三〕:"利見",佛説猶云利智,對愚鈍言。"諂爲",劉湄村校作"諂語"。"挾"原作"瘱"。腹部和聲依餘七首例,應作"現練現"三字。原作"現練現練",衍一"練"字。"羈絆"原作"計半"。"顛倒"原作"顛到"。許書雨五五《韻書》内,有"端顛東丹。……"劉書《舜子至孝變文》:"更一小弟,亦復癡顛。"《碑别字》二,唐圭峰禪師碑之"顛",即如此寫。"共"原作"其"。

〔一五四〕:"向"原作"何",不成叠韻,故改。"佞"原作"甯"。"爭勢旺"原作"諍勢王"。"蔽障"原作"閇障",詳《五更轉》〔四三三〕校。"佯"原作"伴",不成叠韻,故改。參看〔一五九〕之"何邏移"校。

〔一五五〕:"憐"原作"恰",待校。普通作"怜",參看〔六六七〕校。"婚"原作"昏",從王文才校。"相見"原作"相相見"。"晤"原作"悟",待校。"佯"原作"伴"。末句應五字,故加一空格,待補。

〔一五六〕:原卷用叠韻之字,於"羅"以外,又混用"邏"、"囉"、"樂"三字,以别於"羅"。兹於三字,劃一爲"邏",而廢另二字。"爭"原作"諍","張眉"原作"棖眉",從劉湄村校。劉書《茶酒論》有"張眉豎眼"。

“鑼”原作“羅”,“麽”原作“摩”。《鳳歸雲》〔〇〇三〕:“腸斷知麽”,原作“磨”,可參證。“蜜”原作“密”。“那”讀如“奴”;原作“耶”,不成叠韻。故改。末句失韻,待校。原作“命舍此惡法須舍”。“命”乃衍文。原卷此字旁有“卜”,示此字作廢,乃當時書手所用之符號。《十二時》〔六二二〕原卷“攜”旁有“卜”,《十恩德》〔六八三〕原卷“須”旁有“卜”,亦此意。他如劉書《下女詞》“紅葉藥開時一朵花”,“紫袍金帶,曜日耀輝光”,又《唐韻》序藍筆“輒罄搜遺文,敢補遺闕”,在“葉”“耀”及第一“遺”字之旁,各附“卜”,皆謂衍文也,按之文理,皆合。參看後記〔一五六〕條。末句既芟“命”字,剩六字,故尾加空格待補。

〔一五七〕:頭部和聲原作“何何樂鑊”,而於“樂鑊”二字傍各有二小點。意謂應作“何樂鑊、何樂鑊”叠句。“男女妻子交頭樂”,原作“男女妻交子頭樂”,從釋隆蓮校。“交頭樂”與“交頭莫”,均不解。“斷”下原衍“盡”字,此句祇應七字。末句與他辭異,獨作上三下二之句法,待校。不然,當改爲“此言真不錯”,較自然。

〔一五八〕:腹部和聲“邏”原作“樂”。“俗流者”句應七字,故加空格待補。“三途”原作“三徒”,從釋隆蓮校。“那羅囉真”,原作“耶羅囉”三字。

〔一五九〕:“恒”原作“垣”,“亦”原作“六”,從王文才校。此首既叶“移”、“疑”、“欺”等,而尾部和聲及末句原作“佯良浪黄賞,此苦真難向”,乃不合。想爲書手所誤,爰改如文,俟校。

〔一六〇〕:和聲内之“邏”原作“囉”。“佛性”原作“性佛”,“燃”原作“然”。末句六字,或有脱文。全首除和聲外,僅五句,較之〔一五七〕有十三句者,一半不足,殆亦有脱文。

又　伯二二〇四　伯二二一二　據《大正新修大藏經》校。

釋定惠

佛説楞伽經禪門悉談章

諸佛子等。合掌至心聽。我今欲説大乘楞伽悉談章。悉談章者。昔大乘在楞伽山。因得菩提達摩和尚。元嘉元年。從南天竺

國。將楞伽經來至東都。跋陀三藏法師奉諮翻譯。其經總有五卷。合成一部。文字浩㳂。意義難知。和尚慈悲。廣濟群品。通經問道。識攬玄宗。窮達本原。皆蒙指受。又嵩山會善沙門定惠。翻出悉談章。廣開禪門。不妨慧學。不著文字。並合秦音。亦以鳩摩羅什法師通韻魯留盧樓爲首。

頗邏墮。頗邏墮。第一捨緣清淨座。萬事不起真無我。直追菩提離因果。心心寂滅無殃禍。念念無念當印可。摩底利摩。魯留盧樓頗羅墮。　諸佛弟子莫嬾惰。自勸課。愛河苦海須渡過。憶食不食常被餓。木頭不攢不出火。那邏邏。端坐。娑訶耶。莫臥。〔一六一〕

只領盛。只領盛。第二住心常看淨。亦見亦聞無視聽。生滅兩忘猶未證。從師授語方顯定。見佛法身無二性。性頂領徑。魯留盧樓只領盛。　諸佛弟子莫瞋佞。三毒忽起無佛性。癡狂心亂惱賢聖。眼貪色塵耳縛聽。背却天堂向惡境。盈令令。修定。娑訶耶。歸正。〔一六二〕

復浪養。復浪養。第三看心須屏當。掃却垢穢除災障。即色即空會無想。妄想分別是心量。體上識體實無謗。謗底利謗。魯留盧樓復浪養。　諸佛弟子莫毀謗。一切皆有罪業障。他家聞聲不相放。三寸舌根作没向。道長説短惱心王。心王不了説短長。來生業道受苦殃。羊良良。屏當。娑訶耶。淨掃堂中須供養。〔一六三〕

拂栗質。拂栗質。第四八識合六七。看心心本是禪室。法身身法智非一。五眼六通光慧日。言下便悟實無密。密底利密。魯留盧樓拂栗質。　諸佛弟子莫放逸。無始已來居暗室。生死流轉不得出。只爲愚迷障慧日。逸栗密。栗密。娑訶耶。真實。〔一六四〕

曉燎曜。曉燎曜。第五實相門中照。一切名利妄呼召。如已等息貌非貌。非因非果無嗔笑。性上看性妙中妙。要底

裹要。魯留盧樓曉燎曜。　諸佛弟子莫嗔笑。憂悲嗔笑是障道。於此道門無嗔笑。澄心須看内外照。眼中有翳須磨曜。銅鏡不磨不中照。遥燎料。作好。娑訶耶。莫惱。〔一六五〕

按嬾畔。按嬾畔。第六心離禪門觀。不來不去無岸畔。覺上看覺除定亂。佛子與衆生同體段。本原清淨磨垢散。歎底利歎。魯留盧樓按嬾畔。　諸佛弟子莫楞看。道上大有羅刹唤。愚人來去常繫絆。染着色塵心撩亂。行生坐臥無體段。在於衆中慢叫唤。得他勸諫即橛難。那邏邏。荼灌。娑訶耶。鈍漢。〔一六六〕

普路喻。普路喻。第七圓明大慧悟。四門十八離名數。生滅妙有懸通度。三界大師實難遇。生死涅槃不合渡。愛河逆上不留住。即心非心魔自去。去底利去。魯留盧樓普路喻。　諸佛弟子常覺悟。一念淨心無染污。一切魔軍自然去。閭閭屢。專注。娑訶耶。大悟。〔一六七〕

嗄略藥。嗄略藥。第八禪門絶斟酌。不高不下無樓閣。不出不入無城郭。是想顯聲即初學。生心動念勿令着。久坐用功作非作。無樂可樂是常樂。慧燈一照三千塝。定水常清八萬鑠。十方諸佛同開覺。覺底利博。魯留盧樓嗄略藥。諸佛弟子自在作。莫制約。四維上下不可度。住寂涅槃同門廓。甚安樂。無著。娑訶耶。等覺。〔一六八〕

此套見日藏八十五卷,二七七九號。以伯二二一二爲“原本”,以伯二二〇四爲“甲本”。日藏用原本,而注明甲本之異文;兹則兼取二本之長。日藏於題目“悉談章”下,有“並序”二字,不知出於何本、何人。按辭前所有,並非作者之序文,亦非他人之附注,乃歌唱以前之講白也,佛曲歌讚中往往有之。語氣分明,無可疑,兹因删去“並序”二字。甲本後有題記曰:“天福六年,辛丑歲,十二月十九日,淨土寺□比丘僧願宗題。迷頭上小自後再堪知敦煌懸公索。”“迷頭”以下不可解。八辭原式,除

於“諸佛弟子”上一概空格分片外，他處每有空格，或顯著、或否（如講白次句“聽”下空格，首末二辭腹部和聲上似亦空格），今略。

講白於“昔大乘”上，又衍“悉談”二字，删。“元嘉”原作“宋家”。説詳《初探》後記。“群品”原本作“郡品”，甲本作“群生”。“嵩”原作“蒿”。“亦以”原本作“彼與”，甲本作“亦與”。“與”應爲“以”之音訛，待校。參看後記〔一六一〕等條。

〔一六一〕：“直追”原作“直進”。“諸佛弟子”原本作“諸佛子”，八首皆然；從甲本，補“弟”字。惟日藏内並未表示甲本於八首皆有“弟”字；兹因此調以七言之句法爲主，此句在俗流篇八首中亦皆七言，故訂如此，俟校。“惰”原作“墮”，“不食”原作“不喰”。“那邏邏”原作“耶羅邏”，八首皆然；因叠韻，故改，同〔一五六〕例。

〔一六二〕：“忘”原作“亡”，“猶”原作“由”。“縛”，甲本作“莫”，意似未合。“境”，原本作“徑”，亦通，兹從甲本。

〔一六三〕：“復浪養”，原本“復”作“嗄”，從甲本，仍待校，下同。“屏當”原作“併儻”；甲本“併”作“屏”，下同。“他家”句，“没向”，均待校。末句和聲“娑訶耶”原闕，兹據餘七辭補。餘辭末句皆二字，此獨作七字，襯五字耳。

〔一六四〕：“合六七”待校。尾部和聲“逸栗密”原複，而失二言之辭，兹改如文。“娑訶耶”原脱“耶”字。“真”原作“直”，從甲本。

〔一六五〕：“笑”字原皆作“咲”。結處“作好”待校。

〔一六六〕：“嬾”原皆作“賴”，兹從叠韻改。“楞看”待校。“撩”原作“僚”。“橛難”、“荼灌”，均待校。

〔一六八〕：“斟”原作“針”。“作非作”待校。“自在作”二句各三言，與第一首同，與其他各首異。尾部和聲不應以“甚安樂”三字代，待校。

好住娘　伯二七一三　斯一九　乃七四　據《敦煌雜録》校。

辭娘讚説言

好住娘。娘娘努力守空房。好住娘。〔一六九〕

兒欲入山修道去。好住娘。兄弟努力好看娘。好住娘。〔一七〇〕

兒欲入山坐禪去。好住娘。迴頭頂禮五臺山。好住娘。〔一七一〕

五臺山上松柏樹。好住娘。正見松柏共天連。好住娘。〔一七二〕

上到高山望四海。好住娘。眼中淚落數千行。好住娘。〔一七三〕

下到高山青草裏。好住娘。豺狼野獸競來親。好住娘。〔一七四〕

乳哺之恩未曾報。好住娘。誓願成佛報娘恩。好住娘。〔一七五〕

阿娘憶兒腸欲斷。好住娘。兒憶阿娘淚千行。好住娘。〔一七六〕

捨却阿娘恩愛斷。好住娘。且須袈裟相對時。好住娘。〔一七七〕

捨却親兄與熱弟。好住娘。且須師僧同戒伴。好住娘。〔一七八〕

捨却金瓶銀葉盞。好住娘。且須鉢盂青錫杖。好住娘。〔一七九〕

捨却槽頭龍馬群。好住娘。且須虎狼獅子聲。好住娘。〔一八〇〕

捨却治氈錦褥面。好住娘。且須亂草以一束。好住娘。〔一八一〕

佛道不遠迴心至。好住娘。全身努力覓因緣。好住娘。〔一八二〕

此調因和聲一貫，内容演故事，故訂爲“和聲聯章”，已詳《初探》。許書乃字七十四號較劉書爲精。京本斯十九號則殘剩五十餘字而已。兹以許書爲主，以劉書之異文校之。題目，許作“辭娘讃文”，劉作“辭娘讃説言”。“説言”應謂帶説白之唱辭也。參看後記〔一六九〕條。

〔一六九〕：許書第一行，及劉書發端，均如此。較之以下各首，少七言一句。按聯章讃辭之第一首，往往示和聲與主辭之大略而已；從第二首起，方入正格，已詳《初探》曲調考證。

〔一七〇〕：“皃”，許作“如”，從劉，與下一首同。“看”，劉作“着”。

〔一七一〕：首句，劉書脱，與〔一六九〕同。

〔一七二〕：“正”，劉作“政”，從許。《十二時》〔四五五〕有“政觀心”，劉書《茶酒論》：“兩个政爭人我，不知水在旁邊。”均與此同例。參看後記〔〇五五〕條。

〔一七三〕：“高山”，劉書闕。

〔一七四〕：“豺狼”，許作“柴狠”，劉作“柴狼”。查《開蒙要訓》，於“豺狼”之旁注“柴郎”。“競”，許作“竸”，劉作“竟”。《碑別字》四，魏鄭義碑之“競”作“竸”。

〔一七五〕：“報”，許作“阿”，劉作“寶”。

〔一七六〕：“憶”，許作“臆”，從劉。以下“阿”字，二本皆誤“耶”或“邪”。

〔一七七〕：“斷”，劉誤“却”。“時”，劉作“着”。以下“捨”字，許皆作“舍”。

〔一七八〕：“與熱弟”，許作“熟熱弟”，劉作“熱弟却”。劉書以下連見許多“却”字，不可解，必有故，待校。“同戒伴”，劉作“解伴□”。

〔一七九〕：“銀葉盞”，劉作“銀晼却”。“盂”，劉作“釪”。“青錫杖”，許作“請錫杖”，劉作“揚杖親”，從王化中校。參看〔一〇九〕校語。《洞冥記》：“磨青錫爲屑，以蘇油和之，照於神壇。”

〔一八〇〕：劉書“槽頭”作“曹像”，“馬群”作“馬却”，“獅子聲”作“師子邊”。

〔一八一〕：“治氈”待校，劉作“持氈”。“褥面”，劉作“稡却”。“一”，許作“壹”。

〔一八二〕:"全",劉作"金"。"覓因緣",劉作"猛拋看"。而許於"覓因緣"後,另有"裕趀覓"三字,應即"猛拋看"也。全文至此句,既已辭完句足,何以又須贅此三字? 殊不解。"猛拋"義,見《初探》論修辭"生涯"條。

按全辭内,"捨却"五見。許書周字九十九號《出家讚》内,有"捨却"十一處,字句足資參證。其文略曰:"舍利國佛爲難吾本出家知時:捨却耶娘恩,惟有和尚闍梨;捨却兄□□,惟有同學相隨;捨却姑姨割(?)舅,惟有錫杖□□;……捨却金盤銀器,惟有鑌鉢銅鍉;捨却高鞍駿馬,惟有行在□□;……捨却廳堂凡舍,惟有草□相隨;捨却温床軟舖,惟有端坐思維。……"

散花樂　制五　周九〇　據《敦煌雜録》校。

散花蓮樂散花梵。散花蓮樂滿道場。

啓首歸依三學滿。散花樂。天人大聖十方尊。滿道場。〔一八三〕

昔者雪山求半偈。散花樂。不顧軀命捨全身。滿道場。〔一八四〕

巡歷百姓求善友。散花樂。敲骨出髓不出嗔。滿道場。〔一八五〕

帝釋四王捧馬足。散花樂。夜半逾城出宫城。滿道場。〔一八六〕

苦行六年成正覺。散花樂。鹿苑初度五歸尊。滿道場。〔一八七〕

弘誓慈悲度一切。散花樂。三乘説教濟群生。滿道場。〔一八八〕

大衆持花來供養。散花樂。一時稽首散虚空。滿道場。〔一八九〕

此調和聲一致，内容一貫，爲佛教法會道場中所唱，故訂爲“和聲聯章”，已詳《初探》。許書制字五號（以下簡稱“制卷”）僅三首，〔一八六〕至〔一八八〕；其後題曰：“建隆三年，歲次癸亥（按癸亥實爲乾德元年；其前一年壬戌，乃建隆三年），五月四日，律師僧保德自手題記，比丘僧慈願誦。”周字九十號（以下簡稱“周卷”）七首，據許氏《敦煌石室寫經題記》，題曰：“己巳年（按開寳二年乃己巳）二月一日，報恩寺僧延行寫。”——均宋太祖時寫卷也。周卷第一行曰：“散花蓮樂散花梵，散花蓮樂滿道場。”兹姑視作此卷七首之題目，當否待考。

〔一八三〕：“啓首”，劉湄村校作“稽首”。“三學”，或指戒學、定學、慧學。

〔一八五〕：“歷”原作“曆”，“友”原作“有”，從釋隆蓮校。

〔一八六〕：“捧馬足”，制卷作“粉馬疋”，周卷作“捧篤足”。“城”，周卷作“圍”，制卷作“滎”，兹依韻改。

〔一八七〕：“苑”原作“菀”。王重民《巴黎敦煌殘卷叙録》内，《雲謡集》跋：“唐人寫書習慣：凡從‘夗’之字，皆作‘宛’，不但敦煌寫本如是。”“初”，從制卷，周卷作“處”；“度”，從周卷，制卷作“杜”。“五歸尊”，制卷作“五歸輪”；王化中校作“五應真”或“五應尊”。

〔一八八〕：“度”，制卷闕。“説”，周卷作“設”。“教”，制卷作“校”。“濟群生”，制卷作“正羿生”，周卷作“修群生”；從王化中校。

〔一八九〕：“稽首”原作“舉首”。

兹將一二有關資料，録供參考。許書果字四十一號題《散花樂》，首述法會道場制度，次曰：“法照名南旡（乃“岳”之訛）法照和尚《散花樂讚》。”讚僅五首如下，其後尚接七言長篇八十八句——

“散花樂，散花樂，奉請釋迦如來入道場，散花樂！
散花樂，散花樂，奉請十方如來入道場，散花樂！
散花樂，散花樂，奉請阿彌陀入道場，散花樂！
散花樂，散花樂，奉請觀世音入道場，散花樂！
道場莊嚴極清淨，散花樂！天下人間無比量，散花樂！”

日藏四十七卷，載《淨土五會念佛略法事儀讚》，内有“《散華樂》文”，注：“依《大般若經》散華品。”與許書果字四十一號五首，十九相同。

日藏四十七卷，載《轉經行道願往生淨土法事讚》卷上，内有"請觀世音讚"，五言，二十句，一韻。節録八句——

"奉請觀世音，散華樂，慈悲降道場，散華樂。
斂容空裏現，散華樂，忿怒伏魔王，散華樂。
騰身振法鼓，散華樂，勇猛現威光，散華樂。
手中香色乳，散華樂，眉際白毫光，散華樂①。"

歸去來　伯二〇六六　據《大正新修大藏經》校。

出家樂讚

歸去來。寶門開。正見彌陀昇寶座。菩薩散花稱善哉。稱善哉。〔一九〇〕

寶林看。百花香。水鳥樹林念五會。哀婉慈聲讚法王。讚法王。〔一九一〕

共命鳥。對鴛鴦。鸚鵡頻伽説妙法。恒歎衆生住苦方。住苦方。〔一九二〕

歸去來。離娑婆。常在如來聽妙法。指授西方是釋迦。是釋迦。〔一九三〕

歸去來。見彌陀。今在西方現説法。拔脱衆生出愛河。出愛河。〔一九四〕

歸去來。上金臺。勢至觀音來引路。百法明門應自開。應自開。〔一九五〕

此套多首之起句皆曰"歸去來"；辭尾叠末三字爲和聲，内容一貫，故訂爲"和聲聯章"。載日藏八十五卷，法照集，《淨土五會念佛誦經觀行儀》卷中之"出家樂讚"内。或即法照所作，詳《初探》論作者。全首連和聲，叶三或四平韻。起句"歸去來"三字乃複句，並非和聲。第二、三

① 今校：本讚文中之"華"字，原俱作"花"，據《大正新修大藏經》改。

首雖起句不曰"歸去來",但既有前後之辭爲證,可知其確爲此套中之聯章,並非他篇之辭竄入者。"出家樂讚"題下注:"依《出家功德經》。"共十二首,此其後六首也。前六首以"出家樂,出家樂"起,與此異。

又 伯二二五〇 伯二九六三 文八九 據《大正新修大藏經》校。

釋法照

歸西方讚

歸去來。誰能惡道受輪迴。且共念彼彌陀佛。往生極樂坐花臺。〔一九六〕

歸去來。娑婆世境苦難裁。撒手專心念彼佛。彌陀淨土法門開。〔一九七〕

歸去來。誰能此處受其災。總勸同緣諸衆等。努力相將歸去來。且共往生安樂界。持花普獻彼如來。〔一九八〕

歸去來。生老病死苦相催。晝夜須勤念彼佛。極樂逍遥坐寶臺。〔一九九〕

歸去來。娑婆苦處哭哀哀。急需專念彌陀佛。長辭五濁見如來。〔二〇〇〕

歸去來。彌陀淨刹法門開。但有虚心能念佛。臨終決定坐花臺。〔二〇一〕

歸去來。晝夜唯聞唱苦哉。努力迴心歸淨土。牟尼殿上禮如來。〔二〇二〕

歸去來。娑婆穢境不堪停。撒手須歸安樂國。見佛聞法悟無生。〔二〇三〕

歸去來。三塗地獄實堪憐。千生萬死無休息。多刧常爲猛焰燃。聲聲爲念彌陀號。一時聞者坐金蓮。〔二〇四〕

歸去來。刀山劍樹實難當。飲酒食肉貪財色。長刼將身入鑊湯。不如西方快樂處。永超生死離無常。〔二〇五〕

此套見伯二二五〇及二九六三兩卷，載日藏八十五卷，法照集，《淨土五會念佛誦經觀行儀》卷下，此辭亦即法照所作。兩卷中，有一卷寫於後周廣順元年，均已詳《初探》論時代（九）、及論作者諸節。許書文字八十九號載此辭，僅八首，少〔二〇〇〕、〔二〇一〕二首。内七首作"三七七七"句法，二平韻；三首多七言二句，因多一韻。全部和聲被省略，可從下文所列《西方樂讚》四首之和聲，得其大概。但未必即與相同，故未擬補。《西方樂讚》四首中，有三首與此套之〔一九六〕、〔二〇一〕、〔二〇二〕大同小異，其文字並資參校。

〔一九六〕："惡道"，日藏誤"西邊"，從許書。

〔一九七〕："裁"原作"哉"，從許本，裁減也。〔二〇二〕之"哉"，許本亦作"裁"，便不合。參看〔四八四〕校。"撒手"原皆作"急手"，因"撒"作"煞"，又省而爲"急"也。〔二〇三〕同。

〔一九八〕："總"原作"惚"，敦煌卷内普遍如此。《碑別字》三載此字，魏碑作"摠"，隋劉則墓誌作"揔"，唐碑作"揔"、"惚"、"捴"等。"勸"，日藏誤"勤"。"等努"二字，許闕。"且"，許誤"具"。"界"，許作"國"。"持"，日藏誤"特"，許闕。

〔一九九〕："須勤"原皆作"勤須"，從王化中校，參看〔四九三〕辭。

〔二〇一〕："虚"，日藏原作"須"。

〔二〇二〕："唯"，日藏作"爲"，從許。"牟"，日藏作"摩"，許作"魔"，從王文才校。

〔二〇三〕："娑"、"見"，許均闕。"聞"，許作"門"。"悟"，日藏誤"五"，從許。

〔二〇四〕："蓮"，日藏作"臺"，失韻，從許。

《歸去來》之辭，除上列二套外，尚有唐辭數種，彙列如後，以供參考——

日藏四十七卷，日本德川刊本之《淨土五會念佛略法事儀讚》内，有《西方樂讚》十九首，其末四首乃《歸去來》，逐句帶和聲——

"歸去來，（西方樂）閻浮五濁是塵埃。（西方樂）不如西方快樂處，（諸佛子）到彼花臺隨意開。（莫着人間樂，莫着人間樂。）

歸去來，（西方樂）彌陀淨刹寶殿開。（西方樂）但有傾心能念

佛,(諸佛子)臨終決定坐金臺。(莫着人間樂,莫着人間樂。)

歸去來,(西方樂)生老病死苦相催!(西方樂)晝夜勤心專念佛,(諸佛子)牟尼殿上禮如來。(莫着人間樂,莫着人間樂。)

歸去來,(西方樂)誰能惡道受輪迴!(西方樂)若能念彼彌陀號,(諸佛子)往生極樂坐花臺。(莫着人間樂,莫着人間樂。)”

日藏八十五卷,載伯二〇六六,《淨土五會念佛誦經觀行儀》卷中,有《六根讚》,末首用《歸去來》帶和聲,並附勉語——

“歸去來,(努力)閻浮濁惡不堪停。(難識)欲得安身長受樂,(努力)無過淨土最爲精。(難識)難識,努力!急急斷狐疑,修福!”

同上,又有《歸西方讚》,用本調,一首,五言七句,加“歸去來”三字;前附佛號,後附禱語——

“至心歸命禮,西方阿彌陀佛!歸去來,娑婆不可停。輪迴無定止,長刧鐵犂耕。苦苦何能忍?三塗路上行。不如專念佛,極樂悟無生。願共諸衆生,往生安樂國。”

日藏四十七卷,載《集諸經禮懺儀》卷上,内有《歸去來》一首,亦五言體——

“《歸去來》,魔鄉不可停。曠刧來流轉,六道盡皆經。到處無餘事,唯聞生死聲。爲此生平後,入彼涅槃城。願共諸衆生,往生安樂國!”

失調名 斯二六〇七 以下五首,至〔二一〇〕止,據《敦煌曲子詞集》校。

與君別後。何日再相逢。關山阻隔信難通。情恨切。氣填胸。連襟淚落重重。　世通榮貴壽如松。寒雁來過附書踪。謂君憔悴損形容。教兒淚落千重。〔二〇六〕

此調通體叶八平韻,而以六言爲結句。除結句外,前後片多不同。在已著録之詞調中,實無可指。參看《初探》第二章末。

“連襟”待校。“世通”句與上下文不屬,待校。前片結“淚落重重”,

後片結"淚落千重",雖複,頗率真,似不誤。

又 斯二六〇七

良人去。住邊庭。三載長征。萬家砧杵擣衣聲。坐寒更。添□玉淚。嬾頻聽。　向深閨遠聞雁悲鳴。遥望行人。三春月影照階庭。簾前跪拜。人長命。月長生。〔二〇七〕

此辭可能作於盛唐,詳《初探》論時代(一)。内容完全爲《望遠行》之本意,而調則似五代顧敻之《臨江仙》。尤以結韻作"四三三"句格,乃特徵。前片結韻,依原本爲"三四三",可能亦"四三三"之訛,句作"寒更獨坐,添珠淚,懶頻聽"。空格是否原在"添"字下,不可知。前後片句格除换頭外,可能全同。"砧",王集原作"拈",不知原卷果如此否。"行人"之"人"字原無,不成句,擬補;與前片之"三載長征"適符。〔〇四〇〕〔二一一〕内均有"行人",可據。

又 伯二五〇六

上缺舊戎裝。却着漢衣裳。家住大楊海。蠻騫不會宫商。今日得逢明聖主。感恩光。〔二〇八〕

調似《春光好》;上文或缺十三字,"海"下尚缺一字。已詳《初探》曲調考證之末。"大楊海"及"蠻騫",均待校。查劉書《西征記》,記吐蕃來掠沙州,張義潮由疾路進軍西南,至西同側近。此西同,在敦煌本《張淮深變文》内稱西桐海。孫楷第據文内頌讚之辭,跋謂西桐在沙州西,地有澤泊;檢古地志,無此名云云(《歷史語言研究所集刊》七本三分册)。所謂大楊海,疑即西桐海之一類,或亦在沙州附近不遠。俟考。

又 伯三九一一

上缺羊子遍野巫山。醉胡子樓頭飲宴。醉思鄉千日醺醺。

下水船盞酌十分。令籌更打江神。〔二〇九〕

上文缺若干,俟考。"巫山"下似有脱文。"醺醺"原作"勳勳"。此首嵌曲名,詳《初探》論體裁。

又 伯三八三六

□□□□□。春色漸舒榮。忽覩雙飛燕。時聞百囀鶯。日惠處處管弦聲。公子王孫。賞玩惜芳情。〔二一〇〕

兹假定"春色"上衹缺五字,一句而已。究屬何調? 難定。原本中此辭之後,接《南歌子》〔一二一〕,而辭前標"又","同前",此辭宜爲《南歌子》。惟因"公子"云云,以四字句叶韻,實非《南歌子》調,已詳《初探》第二章末。餘參考〔一二一〕校。

"雙"原作"雙"。《碑别字》一,魏吕生表、隋啓法寺碑,"雙"已作"雙"而小變。"囀"原作"轉"。"日惠"待校;王文才校"惠"作"會"。"弦"原作"絲","惜"原作"諸"。

又 伯三一二三 以下十二首,至〔二二二〕止,據《敦煌掇瑣》校。

一隻銀瓶□兩手全。催送遠行人。弗禄安承問。黄河長不清。覔身上。渡明官。恐怕人大每。下缺〔二一一〕

此辭内容演故事,文字訛脱,難於句讀。原卷與下"蘆花白"連作一片,認爲一首,故劉書目録注"全",實非。

"問"原作"聞";"清"原作"信"。

又 伯三一二三

蘆花白。秋夜長。庭前樹葉黄。門前寒。旋草霜。來了繡襠褡。夫妻在他鄉。淚千行。〔二一二〕

此辭亦演故事。在原卷與前一首相連；實係兩調、兩辭，應分列。文字較可誦。句格作“三三、五、三三、五、五、三”，共八句、六平韻，其調未知何名。

“蘆”原作“爐”。“門前”二句原作“旋草霜，門前寒”，次序似顛倒，乃少一韻，姑改如此，未必果確。“旋”待校。“襤褴”原作“繿繿”，詳《初探》考屑。

又 伯三三六〇

十四十五上戰場。手執長槍。低頭淚落悔喫糧。步步近刀槍。昨夜馬驚轡斷。惆悵無人遮攔。下缺〔二一三〕

此辭極佳，亦演故事，惜不全。調作“七、四、七、五、六六……”，亦不知其名。原卷以空格斷句。“攔”原作“爛”，或係“障”字，或係“擋”字，乃叶韻。羅書《文殊問疾變文》“要去如來不攔障”，可參考。

又 伯三〇六五

金色三十二。八十相好圓。誓於苦海作舟船。運載得生天。〔二一四〕

十二部諸經讚。流在閻浮間。明人速悟轉讀看。盡得出三關。〔二一五〕

正向閻浮化。波旬請涅槃。口中發願不爲言。臥在跋提邊。〔二一六〕

慈父雙林滅。魔强轉更圓。衆生苦海入本源。誰是救你傈。〔二一七〕

佛則歸圓寂。何日遇法山。猶如孩子没耶娘憐。宿在苦海邊。〔二一八〕

悟則歸常樂。住在法王家。一乘深法没攔遮。樂者請除

邪。〔二一九〕

七祖遇曹溪。傳法破愚迷。暗傳心地證菩提。愚者没泥黎。〔二二〇〕

明燈照裹燃。説者便升遷。修行潔淨果周圓。必定往西天。〔二二一〕

時當第五百。邪法現人間。衆生命盡信邪言。不解學參禪。〔二二二〕

此九首,見"太子入山修道讚"《五更轉》後,因内容一貫,玆亦認作"普通聯章"。曲調與《五更轉》所用相同,亦作"五、五、七、三",四句、三平韻,惟間用襯字。如末句雖皆爲五言,在《五更轉》之十五首内,則多作三言;故知此之五言,乃三言而襯二字也。鄭振鐸《中國俗文學史》引此九首,不分章次,不按句法點讀,益難索解。

〔二一六〕:"跋"原訛"趺"。跋提,河名,本作"拔提",詳〔四九三〕。

〔二一七〕:"父"原作"母",從王文才校。慈父指佛。"圓",待校。"僁"即"愆"字,詳《初探》考屑。

〔二一八〕:"憐"原作"隣"。

〔二一九〕:"住"原作"注";王文才校"注在"爲"往生"。"攔"原作"難";〔二一三〕有"遮攔";〔四三六〕之"四更闌",許書誤爲"四更難",均可證。"邪"原作"耶",從王化中校。以下數首内之"邪"字並同。

〔二二〇〕:"遇"原作"運","曹"原作"遭","愚"原作"遇",從釋隆蓮校。

〔二二一〕:"遷"原作"千",從王化中校。

又

太子讚 斯二二〇四 據《中國俗文學史》校,不全。

車匿報耶輸。太子雪山居。路遠人稀煙火無。修道甚清虚。〔二二三〕

寂静青山好。猛獸共同緣。崚嶒石閣與天連。藤蘿繞四邊。〔二二四〕

孤山高萬仞。雪嶺入層霄。寒多枯葉□成條。太子樂逍遥。〔二二五〕

雪山嵯峨峻。崚嶒□□□。石壁衝衝近天河。險峻没人過。〔二二六〕

千年舊雪在。溪谷又冰多。草木崚嶒掛綺羅。石壁險嵯峨。〔二二七〕

此五首,乃《太子讚》内一部分;因内容演故事,亦作爲“普通聯章”。斯二二〇四號包含《孝子董永》四十六行、《太子讚》五十九行、《父母恩重讚》二十二行,見向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》。假定平均三行一首,《太子讚》全文應有二十首。兹從《中國俗文學史》録五首,所缺尚多。句法同前九首,亦作“五五七五”四句,三或四平韻。末句原三字,而襯二字也。參看後記〔二二三〕條。

〔二二三〕:“耶輸”原作“耶殊”。查悉達太子妻名耶輸多羅,無“耶殊”之譯。參看〔四二二〕〔四二八〕。許書《佛本行集經變文》“夢雙六憑殊”,乃“雙陸頻輸”之訛,同例。

〔二二四〕:“崚嶒”,原作“稜層”。

〔二二五〕:“入”原作“石”,或因聲近而訛,待校。“層”原作“曽”。

〔二二六〕:“崚嶒”下,原無空格,依句法增。“衝衝”原作“忡忡”,義猶《莊子・天道》“而目衝然”,謂突出也。仍待校。“險”原作“嶮”。

〔二二七〕:“崚嶒”原作“磷層”,取與上文一致。“險”原作“嶮”。

第二　定格聯章

五更轉　原未編號。據《敦煌零拾》校。

歎五更

一更初。自恨長養枉生軀。耶娘小來不教授。如今爭識文與書。〔四〇一〕

二更深。孝經一卷不曾尋。之乎者也都不識。如今嗟歎始悲吟。〔四〇二〕

三更半。到處被他筆頭算。縱然身達得官職。公事文書爭處斷。〔四〇三〕

四更長。晝夜常如面向牆。男兒到此屈折地。悔不孝經讀一行。〔四〇四〕

五更曉。作人已來都未了。東西南北被驅使。恰如盲人不見道。〔四〇五〕

羅書卷五載所謂"俚曲"之《歎五更》一套，五首；《十二時》兩套，廿四首：共廿九首。羅氏跋曰："……前爲《齋薦功德文》，後有'時丁亥，歲次天成二年（公元九二七）七月十日'等字一行，後書此三曲。繕寫粗拙，訛別滿紙。……訂正其顯然訛誤之字，付印以傳之。其誤字不能確知者，一仍其舊。"足見諸辭已經羅氏訂正，非原卷面目矣。天成二年，對於《齋薦功德文》之寫卷，可爲肯定之時代；對於曲辭三套之寫卷，僅爲假定之時代耳。

此套每更一曲，皆作"三、七、七七"，四句、三韻，或平或仄。

〔四〇一〕："生"待校，或係"身"，謂自恨枉長此身軀也。

〔四〇二〕："如今嗟歎始悲吟"，謂如今始嗟歎悲吟，與"自恨長養枉身軀"同一句法。

查一更曰“初”,三更曰“半”,四更曰“長”,五更曰“曉”,皆合;惟二更曰“深”,不合。而“深”、“尋”、“吟”,叶韻,又合。宜曰“二更臨”。下文二更〔四三九〕曰“催”,三更〔四四〇〕曰深,四更〔四四一〕曰“闌”,則較合,可參證。參看後記〔四〇二〕條。

又　伯二六四七　據《敦煌掇瑣》校。

閨思

一更初夜坐調琴。欲奏相思傷妾心。每恨狂夫薄行跡。一過抛人年月深。〔四〇六〕

君自去來經幾春。不傳書信絶知聞。願妾變作天邊雁。萬里悲鳴尋訪君。〔四〇七〕

二更孤帳理秦箏。若個弦中無怨聲。忽憶狂夫鎮沙漠。遣妾煩怨雙淚盈。〔四〇八〕

當本只言今載歸。誰知一别音信稀。賤妾猶自姮娥月。一片貞心獨守空閨。〔四〇九〕

三更寂寞取箜篌。歎狂夫□□□□□。□□□□□□□。□□□□□□□。〔四一〇〕

爾爲君王効忠節。都緣名利覔封侯。願君早登丞相位。妾亦能孤守百秋。〔四一一〕

四更蘽竹弄宫商。痛恨賢夫在漁陽。池中比目魚游戲。海鷗□□□□□。〔四一二〕

“閨思”二字乃擬題。劉書目録稱“五更調小唱”,劉氏復吴立模書内,曾引全套,作“闕題”,見《文學周刊》及《歌謡周刊》五一號,並於全辭多所改訂。《俗文學史》作“思婦”,分章斷句,錯誤叢出。傅文載此套,句讀亦不正確。每更前後二首,各七言四句、三平韻,首各爲韻。應依此分章句。三更之前曲殘剩一句餘,後曲尚全;四更之前曲殘剩三句餘,後曲全闕;五更之二曲皆闕。

〔四〇六〕:"奏"原作"秦",從劉氏校改。"一過"猶言"一去"。"抛"原作"挽"。

〔四〇七〕:"知聞"詳《初探》考屑。"自"原作"白","經"原作"徐","嗚"原作"鳥",均從劉氏之校。"每恨"句亦見大曲《阿曹婆》〔一〇一二〕。

〔四〇八〕:"帳"原作"悵","箏"原作"笄",均從劉氏改。"狂"原作"征",〔四一〇〕同。

〔四〇九〕:首句在《阿曹婆》〔一〇一三〕内,作"當本祇言三載歸"。"猶"原作"仗",劉氏改"狀",非。"姮娥"原作"恒娥",從傅文。"空閨"原作"空閑",從劉氏改。

〔四一〇〕:原作"寂索取箜篌歎征,余爲君王効中節,都緣名利覓封侯……"接在二更之"空閨"下,渾爲一片,不分節次。兹援前二更例,補"三更"及"夫"三字,訂"取"上二字爲"寂寞",並加空格十九個,作爲前曲,餘作後曲。劉氏復吴立模書内所訂,無三更曲,將原卷"索取"以下、"四更"以上之所有,悉續在二更之後,而改爲"□索取箜篌。歎余爲君効忠節,都緣名利覓封侯……"意未通達,並失原辭之格調與句法。"君王"與"夫君"各别,不容牽混。參看《鳳歸雲》〔〇〇二〕校。

〔四一一〕:"爾"之訛"余",因"尔"而訛也。"忠"字從劉氏改。

〔四一二〕:"蘩"應作"叢"。《妙法蓮花經變文》:"風吹蘩竹兮韻合宫商,鶴唳杉松兮聲和角徵。""宫"原作"弓"。"痛恨"原字破碎,從劉湄村校,形極近;傅文作"□憶"。《十二時》〔五二三〕内有"痛惱",可參考。"漁"原作"魚","遊"原作"斿",從劉復改。唐人"漁"多作"魚",詳《初探》次章《魚歌子》條。

又　伯二四八三　伯三〇八三　據《敦煌掇瑣》校。

太子五更轉

一更初。太子欲發坐心思。奈知耶娘防守到。何時度得雪山川。〔四一三〕

二更深。五百個力士睡昏沉。遮取黄羊及車匿。朱鬃白

馬同一心。〔四一四〕

三更滿。太子騰空無人見。宮裏傳聞悉達無。耶娘肝腸寸寸斷。〔四一五〕

四更長。太子苦行萬里香。一樂菩提修佛道。不藉你世上作公王。〔四一六〕

五更曉。大地上衆生行道了。忽見城頭白馬蹤。則知太子成佛了。〔四一七〕

此套亦每更一首,均"三、七、七七",四句、三韻,或平或仄。原卷以空格斷句。此下二套均演太子成佛故事。當時或唱入變文,或單行。曲文不可通處,可從《八相成道變文》、及《佛本行集經變文》內求之。

〔四一三〕:"山川",鄭本改"須水",未知何説。惟以"川"叶"初"、"思",等於無韻。"心思",王化中校作"尋思"。"奈"原作"頪",從王校。"到"字無可疑。劉氏致吴立模書内作空格,未知何意。

〔四一四〕:"深"字意未合,已詳〔四〇二〕校。傅文"黄羊"作"黄金"。

〔四一五〕:"滿"與〔四〇三〕之"半"意迥别,待校。"聞"原作"聲",另卷作"耷",乃"聞"之省。劉氏改"齊",意未合。"肝腸"原作"腸肝"。〔六七九〕有"腸肝",乃叶"安"韻之故。

〔四一七〕:"上"原作"下",王化中校爲衍文。"蹤"原作"騌","佛"原省作"仏",俱從三〇八三卷。

又 伯三〇六五 李木齋舊藏本 據《敦煌掇瑣》校。

太子入山修道讚

一更夜月良。東宫建道場。幡花傘蓋月爭光。燒寶香。〔四一八〕

共奏天仙樂。龜兹韻宫商。美人無奈手頤忙。聲繞梁。

〔四一九〕

太子無心戀。閉目不形相。將身不作轉輪王。只是怕無常。〔四二〇〕

二更夜月明。音樂堪人聽。美人纖手弄秦箏。貌輕盈。〔四二一〕

姨母專承事。耶輸相逐行。太子無心戀色聲。豈能聽。〔四二二〕

輪迴三惡道。六趣在死生。從來改却這般名。只是换身形。〔四二三〕

三更夜月亭。嬪妃睡不醒。美人夢裹作音聲。往相迎。〔四二四〕

出家時欲至。天王號作瓶。宮中聞唤太子聲。甚叮嚀。〔四二五〕

我是四天王。故來遠自迎。朱鬃便躡紫雲騰。夜逾城。〔四二六〕

四更夜月偏。乘雲到雪山。端身正坐欲向前。坐禪邊。〔四二七〕

尋思父王憶。每當姨母憐。耶輸憶我向門看。眼應穿。〔四二八〕

便即唤車匿。分付與衣冠。將吾白馬却歸還。傳我言。〔四二九〕

五更夜月交。帝釋度金刀。毁形落髮紺青毫。鵲頂巢。〔四三〇〕

牧女獻牛乳。長者奉香藥。誓當作佛苦海嶠。眉間放白毫。〔四三一〕

日食一麻麥。六載受勤勞。因充果滿自逍遥。三界超。〔四三二〕

此套每更三首，各“五五、七、三”，共四句。末句間或襯二字，作五字句。三首中，第一首爲主曲，叶四平韻；餘二首爲輔曲，叶三平韻。每更三首，必同在一韻。全曲至〔四三二〕之“三界超”止。以下原卷接寫同調之另曲九首，即〔二一四〕至〔二二二〕。據《北京大學五十周年紀念刊》所載《敦煌考古工作展覽概要》云：此辭方雨樓亦藏一卷，訂爲五代北宋間所寫。據向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》，載斯六五三七卷，紙背寫有“太子入山修道讚”十行，若謂即此辭，應不止十行。

〔四一八〕：“良”猶“亮”。王文才校作“涼”。“建”原作“見”，“月”原作“日”，從李本。

〔四一九〕：“奏”原作“走”，寫卷中例甚多。“龜茲”原作“皈資”。許書《維摩詰所説經變文》叙天女伎樂，有“胡部莫能相比並，龜茲不易對量他”，可證。“商”原作“傷”，“奈”原作“拏”。參看〔〇〇一〕校。“韻”原作“用”，“頤”原作“頭”，從李本。

〔四二一〕：“箏”原作“爭”。《開蒙要訓》“箏”旁注“爭”。“貌輕盈”，原作“皃監溪”。“監溪”乃“盈輕”之訛，“盈輕”乃“輕盈”之倒。

〔四二二〕：李本“輸”作“殊”，末句僅作“起能”二字。

〔四二三〕：“這般”原作“既般”，李本同。李本“改”作“换”。傅文載此曲，句讀多誤。

〔四二四〕：“月亭”原作“亦停”，“嬪妃”原作“鬢肥”，從釋降蓮校。《維摩詰所説經變文》有“婇女嬪妃”，《佛本行集經變文》有“採女頻妃”。可知“嬪”誤“頻”，又誤“鬢”，線索分明。《更漏子》〔一三九〕，“鬢”誤作“鬢”，亦同此例。“醒”原作“酟”。“往相迎”原作“往往迎”，從王化中校。李本“月”作“似”，以下各首多然；“亭”作“停”。

〔四二五〕：“作瓶”乃天王名號，詳《初探》考屑。“叮嚀”原作“丁寧”，李本作“叮寧”。

〔四二六〕：“天王”原作“天主”。“朱鬃”原作“珠騌”。“騰”字叶韻，即〔四一五〕“騰空”之“騰”。原作“斊”，乃“聞”之音近而訛。李本“朱鬃”作“㺀鶇”，不知何字之訛。“騰”作“逞”。末句“夜”上有“其去”二字。

〔四二七〕：“月”原作“亦”，〔四三〇〕同。“欲向前”原作“向欲前”。

“禪”或是“巖”。“邊”原作“迕”,待校。李本“乘”作“惠”;“欲向”作“向峻”;“邊”作“返”。

〔四二八〕:“姨母憐”原作“嫨每隣”。《碑别字》一,魏皇甫驎墓誌,及隋密長盛等造橋碑記,於“夷”字均已如此寫。“我向”原作“向我”。李本“王”作“母”,“當”字脱,“輸”作“殊”。

〔四三一〕:“牧女獻牛乳”原作“牧牛女獻乳”。“藥”原作“苐”,李本作“第”。查《佛本行集經》卅三:村主之女布施乳糜。又“爾時山居有一藥神,將彼新出微妙甘美呵梨勒菓,往詣佛所”,或即“長者奉香苐”句之所本。王文才校作“香膏”,王化中校作“香蕎”。以“藥”字形最近。此字應與“刀”、“豪”叶。“嶠”原作“槁”。按“喬”之作“髙”,據《碑别字》二,隋仲思那造橋碑已然;殆由漢碑於“蚤”作“蚤”而來。宋孫奕《示兒編》二二,列此字於“俗書”一類。

〔四三二〕:“一麻麥”謂一麻與一麥。《智度論》謂釋迦苦行,“食一麻一米”。“一麻”謂一麻子。敦煌變文或歌讚内,均作“一麻一麥”。“充”原作“中”,音近而訛。許書《八相成道變文》:“只爲功充果滿,方城佛位。”王化中校作“因圓果滿”,亦合。《心地觀經》:“因圓果滿成正覺。”李本“充”字闕,“界”作“累”;注云:“下闕。”按每更三曲,已完備,不闕。

又 伯二九六三 周七〇 據《敦煌掇瑣》校。

南宗讚

一更長。如來智慧化中藏。不知自身本是佛。無明障蔽自慌忙。　了五蘊。體皆亡。滅六識。不相當。行住坐臥常注意。則知四大是佛堂。〔四三三〕

一更長。二更長。有爲功德盡無常。世間造作應不久。無爲法會體皆亡。　入聖位。坐金剛。諸佛國。遍十方。但知十方原貫一。決定得入於佛行。〔四三四〕

二更長。三更嚴。坐禪習定苦能甜。不信諸天甘露蜜。

魔軍眷屬出來看。　諸佛教。實福田。持齋戒。得生天。生天終歸還墮落。努力迴心取涅槃。〔四三五〕

三更嚴。四更闌。法身體性本來禪。凡夫不念生分别。輪迴六趣心不安。　求佛性。向裏看。了佛意。不覺寒。廣大刼來常不悟。今生作意斷慳貪。〔四三六〕

四更闌。五更延。菩提種子坐紅蓮。煩惱泥中常不染。恒將淨土共金顔。　佛在世。八十年。般若意。不在言。夜夜朝朝恒念佛。當初求覓一年川。〔四三七〕

此套每辭援《悉曇頌》次套之例，訂爲前後兩片。前片"三、七、七七"，與上〔四〇一〕及〔四一三〕兩套同；後片"三三、三三、七七"。全調共十句，六平韻。原辭自二更起，加叠前更起句之三字，自成一格，姑名之曰"轉格"。劉書目録云："此爲别體五更調。"許書有《五更轉》一套，辭大致同此，惟不作轉格。兹兼取所長，而以異文互校。

〔四三三〕："慧"，敦煌卷子中多作"惠"。"化"，許作"心"。"障蔽"原作"漳閇"。"閇"原是"閉"。《玉篇》："閇"，俗"閉"字。《碑别字》四魏《石門銘》，"閉"作"閈"。宋章淵《稿簡贅筆》引顔延年贈太常詩"側聞幽人居，郊扉常晝閈"，謂"閈"音"鼈"；又引陶潛《與從弟明遠》詩"顧盼莫誰知，荆扉晝常閈"，謂"閈"音"捌"。許書柰字[①]三十九號《大莊嚴論三論十卷同帙第十一卷音義》[②]内，列"即閈"條，注："音閉；又音汗，悮。"足見俗字訛體，混而爲一，載諸經典，别爲音義，唐人並不以爲怪。"慌"原作"荒"。"五"，許誤爲"王"。"體"，許作"聽"。"滅"，劉誤作"威"。"不相當"，劉湄村校作"正相當"。"注"，許作"作"。

〔四三四〕：劉書次句闕"爲功"二字；"不久"作"不及"；"體"作"聽"；"位"作"使"；"諸"作"詣"。"遍"，劉作"適"，許作"變"。"但知"句，劉作

① 今校："柰字"，原作"李字"。

② 此題原省略作"大莊嚴論……音義"。據臺灣新文豐出版公司一九八五年《敦煌叢刊初集》影印《敦煌雜録》改。

“但諸世界願貫一”。〔一二五〕有“知”字訛作“諸”。末句“於”，許作“諸”。

〔四三五〕：“坐”，許作“座”。“習”原作“執”，“苦”原作“甚”，均從釋隆蓮校。“信”，劉作“宣”。“魔軍”，許書作“摩君”，劉作“願君”，從釋隆蓮校。許於“眷屬”誤“卷屢”，“實”作“是”，“齋”作“亲”，“齋”上又衍“李”字。

〔四三六〕：“闌”，劉誤“蘭”，參看〔四四一〕、〔六二一〕、〔六九四〕校；許誤“難”，參看〔二一九〕校。許於“六趣”作“六住”，“了佛意”作“有佛衣”，“廣大”作“曠大”，“悟”上脱“不”字。劉於“凡夫”作“凡天”。

〔四三七〕：劉書闕“延”字；“菩提”作“菩薩”；闕“將”字。許書“紅蓮”作“苧連”；“泥”作“寧”；“顏”作“連”；“朝朝”作“夜了照了”，即“夜夜朝朝”也，如此乃足成七字之句。劉書“朝朝”之旁注：“花花朝朝”，“花花”亦“夜夜”之訛。“念佛”，二書均作“念經”。“共金顏”待校；“共”或係“供”之訛。末三字，劉作“一年川”，許作“一連全”，均未合。按佛於希連禪河畔菩提樹下成道，簡稱連河。“年川”、“連全”，或應作“連川”。待校。

又　露六　鹹一八　據《敦煌雜録》校。

南宗定邪正五更轉

一更初。妄想真如不異居。迷則真如是妄想。悟則妄想是真如。　念不起。更無餘。見本性。等空虚。有作有求非解脱。無作無求是空虚。〔四三八〕

二更催。大圓寶鏡鎮安臺。衆生不要攀緣境。由斯障蔽心不開。　本自淨。没塵埃。無染着。絶輪迴。諸行無常是生滅。但觀實相見如來。〔四三九〕

三更深。如來智慧本由心。唯佛與佛乃能見。聲聞緣覺不知音。　住山窟。坐禪林。入空定。便凝心。一坐還同八萬刧。只爲體麻不重金。〔四四〇〕

四更闌。法身體性不勞看。看則住心便作意。作意還同妄想摶。　妄想摶。莫攢玩。忍本性。自觀看。善惡無思亦無念。無思無念是涅槃。〔四四一〕

五更分。菩提無住復無根。過去捨身求不得。五師普遂不忘恩。　施法藥。大張門。去障蔽。豁浮雲。能與衆生開佛眼。皆令見性免沉淪。〔四四二〕

此套句法同前。題目據許書鹹卷録,露卷無。露卷於五更辭後,接五言八句曰:"真素是佛道(此二字原闕,據王化中校補),施者進白心。欲立非非想(原作"相",據王校改),將佛却照臨(此字原闕,據王校補)。智者來未得,於檢再難尋。運保體麻者,如我不重金。"與三更之辭相涉,且同叶"心"韻,可能原爲變文。説詳《初探》曲調考證、及論體裁。兹兼取二卷之長,並備列異文如次——

〔四三八〕:露卷"妄"誤"忘";"悟則"誤"悟真";"餘"作"疑",失韻;"非"作"虚"。鹹卷"異居"誤"思君";"空虚"作"虚空",均失韻;末句"空虚"作"功夫"。

〔四三九〕:露卷"催"誤"摧";"緣"作"圓";"障蔽"作"鄣悶",已詳〔四三三〕校。"染"誤"深";"絶"字闕。鹹卷"催"誤"崔";"鏡"誤"境";"要"作"了";"緣境"二字脱;"蔽",因音誤"閉",又因形近誤"闇"。

〔四四〇〕:露卷"慧"作"重";"唯佛與佛"誤"此佛此佛";"音"誤"聞",失韻;"凝"誤"疑"。鹹卷"深"作"侵";"慧"作"惠";"由心"作"幽深";"唯"作"爲";"緣"作"圓";"住山窟"作"處山谷";"坐禪"作"住僧";"一坐"作"一生";"體"作"擔"。"不重金",待校。

〔四四一〕:露卷"性"誤"住";"則"誤"作";"心"誤"山";"妄"誤"忘";"摶"誤"搏",失韻。鹹卷"闌"誤"蘭",詳〔四三六〕校;"體"字闕;脱"作意"二字;"摶"誤"團";三字句"妄想摶"作"放四體";"攢"誤"樻";"觀看"誤"公禪";"善惡"句作"惡不思即無念"六字;末句又闕"無念"二字。

〔四四二〕:露卷次句"無住"作"普遂";"根"誤"相",失韻;"五師"作

"吾師";"施法藥"二句作"許法欲一大鄣門";"障蔽"作"鄣閇";"豁浮"作"龕黄";"與"作"有";"見性"作"過去"。鹹卷"普遂"作"普示";"蔽"作"膜";"能"作"填"。

十二時　原未編號。據《敦煌零拾》校。

天下傳孝十二時

平旦寅。叉手堂前諮二親。耶娘約束須領受。檢校好惡莫生嗔。〔四四三〕

日出卯。情知耶娘漸覺老。子父恩深没多時。遞户相勸須行孝。〔四四四〕

食時辰。尊重耶娘生爾身。未曾孝養歸泉路。來報生中不可論。〔四四五〕

隅中巳。耶娘漸覺無牙齒。起坐力弱須人扶。飲食喫得些些子。〔四四六〕

正南午。董永賣身葬父母。天下流傳孝順名。感得織女來相助。〔四四七〕

日昃未。入門莫取外壻意。六親破却不須論。兄弟惜他斷却義。〔四四八〕

晡時申。孝養父母莫生嗔。第一温言不可得。處分小語過於珍。〔四四九〕

日入酉。父母在堂少飲酒。阿闍世王不是人。殺父害母生禽獸。〔四五〇〕

黄昏戌。五櫍之人何處出。空裏喚向百街頭。惡業牽將不揀足。〔四五一〕

人定亥。世間父子相憐愛。憐愛亦得没多時。不保明朝阿誰在。〔四五二〕

夜半子。獨坐思維一段事。縱然妻子三五房。無常到來

不免死。〔四五三〕

雞鳴丑。敗壞之身應不久。縱然子孫滿堂前。但是恩愛非前後。〔四五四〕

此套原卷約寫於公元九二七年，詳上文《五更轉》〔四〇五〕後校。每時一首，作"三、七、七七"，四句、三韻，或平或仄。

〔四四三〕：叉手諮請，應是唐人之習俗。《全唐詩》三二，載張保胤詩"叉手向前咨大使"與此合。"檢"原作"撿"。"檢校"謂查考，詳《初探》考屑。"惡"原作"要"。

〔四四四〕："深"疑是"情"。

〔四四五〕："爾"原作"而"。末句待校。佛有生報之說，此句或謂來生再報，則渺茫難期。

〔四四六〕：鄭本"隅"與"起"二字錯位。

〔四四八〕："昃"原誤"晷"。

〔四四九〕："得"疑是"忽"或"拂"。"過於珍"待校，即〔四四三〕"檢校好惡莫生嗔"意。許書《父母恩重變文》"父母忽然處分，輒莫應對二親"，可參考。

〔四五一〕："擿"原作"擿"。敦煌本《佛說父母恩重經》："憍（驕）子不孝，必有五擿；孝子不懷，（憍）必有慈順。"又曰："妻復不孝，子復五擿；夫妻和合，同作可逆。"疑同五逆，俟考。"不揀足"待校。

〔四五四〕："堂前"原作"山河"，形近而訛。末句待校。

又　原未編號。據《敦煌零拾》校。

禪門十二時

夜半子。監睡還須去。端坐正觀心。濟却無明蔽。〔四五五〕

雞鳴丑。擿木看窗牖。明來暗自知。佛性心中有。〔四五六〕

平旦寅。發意斷貪瞋。莫令心散亂。虛度一生身。〔四五七〕

日出卯。取鏡當心照。情知内外空。更莫生煩惱。〔四五八〕

食時辰。努力早出塵。莫念時時苦。早取涅槃因。〔四五九〕

隅中巳。火宅難歸止。恒在敗壞身。漂流生死海。〔四六〇〕

正南午。四大無梁柱。須知寡合身。萬佛皆爲主。〔四六一〕

日昃未。造罪相連累。無常念念至。徒勞漫破費。〔四六二〕

晡時申。修見未來因。念身不久住。終歸一微塵。〔四六三〕

日入酉。觀身知不久。念念不離心。數珠恒在手。〔四六四〕

黄昏戌。歸依須暗室。罪垢亦未知。何時見慧日。〔四六五〕

人定亥。吾今早欲悔。驅驅不暫停。萬物皆失壞。〔四六六〕

此套原卷約寫於公元九二七年，詳上文《五更轉》〔四〇五〕後校。每時一首，作“三、五、五五”，四句、三韻，或平或仄。

〔四五五〕：“監睡”句，謂雖在嬪妃等監護睡眠中，仍須離去。“正”原作“政”，參看“一七二”校。“濟却”待校。“明蔽”原作“朋彼”，從釋隆蓮校。

〔四五六〕：“擿木”待校。

〔四六〇〕：“止”原闕，從王化中校補。“海”失韻，待校。

〔四六三〕:“久”原作“救”,從劉淈村校。下一首“久”字同,並有〔六四六〕同例爲證。

〔四六五〕:次句如佛説,爲絶外界視聽,避亂想,專心修念,須在暗室。

〔四六六〕:“悔”原作“斷”,失韻。“吾今”,釋隆蓮校作“吾命”,以應“斷”義。

又　伯二五六四　伯二六三三　據《敦煌掇瑣》校。

發憤

平旦寅。少年勤學莫辭貧。君不見朱未得貴。猶自行歌背負薪。〔四六七〕

日出卯。人生在世須死老。男兒不學讀詩書。却似園中肥地草。〔四六八〕

食時辰。偷光鑿壁事慇懃。丈夫學問隨身寶。白玉黄金未是珍。〔四六九〕

隅中巳。專心發憤尋詩史。每憶賢人羊角哀。求學山中併糧死。〔四七〇〕

日南午。讀書不得辭辛苦。如今聖主召賢才。去耳中華長用武。〔四七一〕

日昳未。暫時貧賤何羞恥。昔日相如未遇時。悽惶賣卜於廛市。〔四七二〕

晡時申。懸頭刺股是蘇秦。貧病即令妻嫂行。衣錦還鄉爭拜秦。〔四七三〕

日入酉。金罇多瀉蒲桃酒。勸君莫棄失途人。結交承己須朋友。〔四七四〕

黄昏戌。琴書獨坐茅庵室。天子不將印信迎。誓隱山林終不出。〔四七五〕

人定亥。君子雖貧禮尚在。松柏縱然經歲寒。一片貞心常不改。〔四七六〕

夜半子。莫言屈滯長如此。鴻鳥只思羽翼齊。點翅飛騰千萬里。〔四七七〕

雞鳴丑。莫惜黄金結朋友。蓬蒿豈得久榮華。飄飄萬里隨風走。〔四七八〕

此套每時一首,作“三、七、七七”,四句、三韻,或平或仄。原爲《齖䶗新婦變文》内之插曲,其上文有詩曰:“自從塞北起烟塵,禮樂詩書總不存。不見父兮子不子,不見君兮臣不臣。暮聞戰鼓雷天動,曉看帶甲似魚鱗。只是偷生時暫過,誰知久後不成身!願得再逢堯舜日,勝朝偃武却修文。勤學不辭貧與賤,發憤長歌《十二時辰》。”故取“發憤”二字爲之題。此詩與曲之内容一致,但與變文寫新婦齖䶗毫無關涉,不知何以相配合,殊堪研究。劉書另注之異文可參看,兹不贅。

〔四六七〕:朱指朱買臣,疑原辭爲“君不見朱買臣未得貴,猶自行歌背負薪”,爲書手省去二字。“猶”原作“由”。

〔四六八〕:“死”原作“更”,一本作“史”,可證。下文太子套〔四八二〕“出門忽逢病死老”,亦可證。

〔四七〇〕:“詩史”原作“詩書”,失韻。

〔四七一〕:“去耳”待校。“華”原作“萚”。《碑别字》二,魏世宗嬪司馬氏墓誌及唐名州司兵姚君夫人李氏墓誌之“華”,均同此。

〔四七二〕:“塵”原作“纏”。

〔四七三〕:“哺”原作“脯”,“刺”原作“刾”。《碑别字》四北魏以後碑文内,“刺”每作“剌”或“刾”。“是”原作“士”;“嫂”原作“婹”。“行”待校,或係“去”字。“衣”原作“意”。劉書《季布歌》“放卿意錦歸鄉井”,同例。

〔四七四〕:“桃”原作“茈”。“勸”原作“唤”;劉書注一本作“歡”。乃先因形誤“歡”,再因聲誤“唤”也。“途”原作“徒”。“承已”待校。

〔四七五〕:“琴”原作“啰”。

〔四七六〕:“雖”原作“須”,寫卷中常見。如羅書《搜神記》扁雀條:“太子須死,猶故可活之。”劉書《晏子賦》:“梧桐樹須大裹空虛,井水須深裹無魚。”“尚”原作“常”;劉書注:一本作“上”。

〔四七八〕:“豈”原作“豊”;“華”原作“莑”。

又 伯二七三四 據《敦煌掇瑣》校。

太子十二時

夜半子。摩耶夫人誕太子。步步足下生蓮花。九龍齊吐温和水。〔四七九〕

雞鳴丑。昔日諸親本自有。黄羊車匿圈東西。不那千人自心有。〔四八〇〕

平旦寅。太子因中是佛身。本有三十二相好。神通智慧異諸人。〔四八一〕

日出卯。出門忽逢病死老。即知此戒正堪修。便是迴心求佛道。〔四八二〕

食時辰。本性持戒斷貪瞋。不羨世間爲國主。唯求涅槃成佛因。〔四八三〕

隅中巳。庫藏金銀盡布施。憐貧恤老及慈悲。每有苦災今日是。〔四八四〕

正南午。太子修行實辛苦。每日持齋一麻麥。捨却慳貪及父母。〔四八五〕

日昳未。太子神通實智慧。眉間放光照十方。救拔衆生及五趣。〔四八六〕

晡時申。太子廣開妙法門。降得魔王及外道。莎羅林裹見世尊。〔四八七〕

日入酉。閻浮提衆生難化誘。願求世尊陀羅尼。若有人聞誦持受。〔四八八〕

黄昏戌。佛聞雙林無有失。阿難合掌白佛言。文殊來問維摩詰。〔四八九〕

人定亥。十代弟子來懺悔。佛説西方淨土國。見聞自消一切罪。〔四九〇〕

此套之題目,乃劉書擬列,姑從之。句法同前"發憤"套。

〔四八〇〕:"圈"及"不那"句均待校。

〔四八一〕:"太子"原作"太人";"慧"原作"惠"。

〔四八三〕:"斷"原作"斩"。

〔四八四〕:"憐"原作"怜"。《碑别字》二,隋董美人墓誌銘之"憐"字已如此。"及"待校。"災"原作"哉"。《碑别字》一,魏司馬景和妻墓誌銘及隋賈珉墓誌,"哉"均作"烖"。劉書内《字書》曰:"栽,栽才反。""烖"當爲"栽"之訛,災也。應與佛讚中(如〔二〇二〕、〔六七八〕等)常用之"苦哉"有别。參看〔一九七〕校。

〔四八五〕:"麻麥"已見〔四三二〕。

〔四八六〕:"慧"原作"惠"。

〔四八七〕:"哺"原作"甫";"降"原作"隆"。

〔四八八〕:"閻浮"句應七字。"提"應作爲襯字。他曲中僅用"閻浮"二字。"誦持受"云云,參看下一套所引之題記。

〔四八九〕:"阿"原作"何"。

又　烏一〇　據北京圖書館鈔本校。

禪門十二時曲

平旦寅。□□□□□□□。□□□□□□業。原里六賊及六□。□□□□□□□。□□最是無價真。男子女人行次□。□□□□□□□。〔四九一〕

日出卯。濁惡世界多煩惱。當來□□□□□。去捨榮華修佛道。隨時麻布且充替。□□□衣莫將好。如來尚自入涅

槃。凡夫宿業殊難保。〔四九二〕

食時辰。六賊輪迴不識珍。自恨生長閻浮地。恒爲冤磨會須勤。衆生在俗須眼利。莫著沉淪守迷津。拔提河頭細罪句。菩提樹下証成真。〔四九三〕

隅中巳。自恨流浪歸生死。法船未達涅槃時。二鼠四蛇從後□。人身猶如水上泡。無常煞鬼忽然至。三日病臥死臨頭。善惡之業終難避。〔四九四〕

正南午。人命猶如草頭露。火急努力勤修福。第一莫貪自迷悟。閻羅索命難求囑。積寶陵天無用處。若也放慢似尋常。力竭哀哉自受苦。〔四九五〕

日昳未。衆生品性須求理。熱至猛火逼身來。不暇將身遠相避。無心誦讀大□經。執善慳貪壞思意。一朝病臥死王催。騰身一入到焦熱地。〔四九六〕

晡時申。慈悲喜捨最爲珍。被他打駡恒忍辱。當來護得菩提因。皮肉血水終不惜。法水何時得潤身。一切煩惱漸輕微。解脱逍遥出六塵。〔四九七〕

日入酉。觀看榮華實不久。劫石尚自化爲塵。富貴那能長得守。遇人不會守迷津。專愛殺生並好酒。無常不肯與人期。地獄刀山常劫受。〔四九八〕

黄昏戌。冥路幽深暗如漆。牛頭王乖把鐵叉。罪人一入無時出。至者聞聲心膽驚。幸者思量莫輸失。當來欲得避險路。勤修鉢若波羅蜜。〔四九九〕

人定亥。罪福總是天曹配。善因惡業總相隨。臨渴掘井終難悔。榮華總是風中燭。眼裏貪索大癡晦。一朝冷落臥黄泉。百年富貴今何在。〔五〇〇〕

此套曾載《北平圖書館館刊》六卷六期。前闕“夜半子”與“雞鳴丑”

二首。末首之後,於下端有“書手馬幸員共同作”,八字。又一行,從上端起,作“甲申年七月七日,報恩(原作“思”)寺僧比丘保會誦持(原作“特”)受記”。參看〔四八八〕曲文。甲申乃後唐莊宗同光二年,詳下文〔五〇九〕後。此套特點,在每首作三字一句,七字七句,與他辭不同。各首内,“榮華”原皆作“榮鏵”,“自”皆作“字”,“猶”皆作“由”,“終”皆作“中”,“勤”皆作“懃”。

〔四九一〕:“原里”待校,或係“願離”。“六賊及六□”,闕字依韻應補“根”或“塵”。參看〔四九七〕末句。

〔四九二〕:“捨”原作“舍”;“衣”原作“依”。既有“隨時麻布”句,故知“依”當作“衣”。

〔四九三〕:“輪”原作“論”;“地”原作“帝”;“生”原作“主”;“沉淪”原作“汛論”;“迷津”亦見〔四九八〕,原作“迷珍”,待校。“細罪句”及“詃”字,均待校。“細罪句”或係“洗罪惡”。“拔提”一作“跋提”,見〔二一六〕。

〔四九四〕:“流浪”原作“留期”,待校。佛説:二鼠喻日月,四蛇喻地水火風。“後”下闕字,可補“肆”。

〔四九五〕:“露”原作“路”,參看〔〇四三〕〔五九九〕等校。“迷悟”待校;“索”原作“思”;“謁”原作“劫”。

〔四九六〕:“求理”原作“求里”;“熱”原作“熟”;“暇”原作“價”;劉書《下女詞》“前花是價後花真”,“價”乃“假”之訛,可證。“大□經”闕文可補之字甚多,如:“日”、“明”、“妙”、“品”、“乘”、“悲”、“雲”、“藏”等,未知孰是。“執善”與下文之意不屬,待校。“慳”原作“煙”。“思意”原作“里竟”。“死王催”,原作“四主摧”,參看〔五五八〕、〔六〇一〕、〔六三一〕等。“一入”之“一”,疑衍。“焦熱地”原作“焦力帝”。佛説:八大地獄,第六爲“炎熱地獄”,又云“焦熱地獄”;第七爲“極熱地獄”,又云“大焦熱地獄”。見《三界義》。

〔四九七〕:“晡”原作“甫”。“喜捨”,謂喜施捨也,原作“喜舍”。此二句參看〔五二七〕。“恒”原作“垣”,“辱”原作“褥”,參看〔一二五〕。“當來”乃來生之意,詳《初探》論修辭;〔四九九〕同。“何時”之“何”原闕,據〔六四二〕補。“得”原作“德”,詳〔一三一〕校。“脱”原作“奪”。

“輕微”待校。

〔四九八〕:“觀”原作“貫”。“劫石”,佛示劫量之無限長,以軟衣拂磐石,至於拂盡爲喻。“得守”原作“得受”,意未合,又與下韻複。“殺”原作“煞”,詳〔六八四〕校。“與”原作“以”;“刀”原作“刃”。“遇人”句待校。“劫受”疑是“却受”。

〔四九九〕:“冥”原作“明”;“幽”原作“憂”;“乖”待校;“把”原作“杷”;“幸”或爲“去”之訛;“避”原作“被”;“險”原作“嶮”。“鉢若”即“般若”之意。

〔五〇〇〕:“燭”原作“足”;“裹”原作“里”;“索”原作“素”;“冷”原作“令”;“泉”原作“天”;“今”原作“之”。

又　伯二〇五四　伯二七一四　伯三〇八七　伯三二八六　據北京圖書館鈔本校。

普勸四衆。依教修行。

雞鳴丑。曙色纔能分户牖。富者高眠醉夢中。貧人已向塵埃走。〔五〇一〕

或城隍。或村藪。矻矻波波各營構。下床開眼是欺謾。舉意用心皆過咎。〔五〇二〕

或刀尺。或秤斗。增減那容誇眼手。只知勞役有爲身。不曾戒約無厭口。〔五〇三〕

喫腥羶。飲醲酒。業障癡心難化誘。也知寺裏講筵開。却趁尋春翫花柳。〔五〇四〕

命親鄰。屈朋友。撫掌高歌飲醲酎。爲言恩愛永團圓。將謂榮華不衰朽。〔五〇五〕

妻子情。終不久。只是生存詐親厚。未容三日病纏綿。隈地憎嫌百般有。〔五〇六〕

囑親情。託姑舅。房臥資財暗中袖。更若夫妻氣不和。乞求得病誰相救。〔五〇七〕

兄弟亡。男女幼。財物是他爲主首。每逢齋七尚推忙。更肯追修添福祐。〔五〇八〕

大丈夫。自支料。不用教人再三道。七十歲人猶自稀。何須更作千年調。〔五〇九〕

此套長達一百三十四首,分十三段:前按十二時,爲十二段,共百廿八首;末六首,乃全文之總結。惟此僅就北京圖書館所鈔不同之四卷,合併增訂而得。其原作是否即以此百三十四首爲限,尚不能必。倘續得他卷,可能尚有所增。四卷中:甲與丙爲近,乙與丁全同。四卷皆以空格斷句,甲最分明——

(甲)二〇五四,較全,具首尾。前一行作"十二時普勸四衆依教修行";下注"同光二年"四小字,疑出於館鈔本所加,未必原卷之所有。原卷在全文之後有二行:一曰:"同光二年,甲申歲,蕤賓之月,蓂彫二葉,學子薛安俊書。"一曰:"信心弟子李吉順,專持念誦勸善。""勸"字與"誦"字之間,距離二字之地位。

(乙)二七一四,亦具首尾。全文後有字三行。一曰:"別也;謹按《大藏華嚴經》六十五卷□詵。""詵"應爲"説"之訛。惟查《華嚴經》此卷,述善財童子從師子奮迅城到大興城,歷諸佛地,與辭意無涉,疑有誤。另二行曰:"僧伽耶舍是大羅漢,有大智惠,聰明多聞。遊行之次,至大海邊,見一大宅。其宅且見層樓,入於霄漢。累(疊)閣横空,朱門次第,數重徘佪,而每多瑞氣烟凝,渌竹樹靄。"與曲辭無關,與《華嚴經》六十五卷則有關。

(丙)三〇八七,首尾均殘。所存者起辰之下半,迄戌之上半。

(丁)三二八六,有首無尾,至未而止。

玆分十三段,以甲卷爲主,以餘三卷爲輔,校其文字如次。扼要而已,不事繁瑣。餘詳《初探》内第二章曲調考證,及第五章作者、體裁、修辭諸節。

丑,九首:前八首皆叶"丑"韻,惟末首與下段韻同,乙丁亦然,疑係錯簡,應仍歸下段。此節爲人生勞役不休,或貪口腹,或戀室家。

〔五〇三〕:"斗",三卷(指甲、乙、丁,下同)俱作"㪷"。

〔五〇四〕:“業障”,三卷俱作“業壯”。

〔五〇五〕:“飲”,乙丁作“醉”;“將謂”,三卷原作“將爲”。

〔五〇六〕:“妻子”,乙丁作“夫妻”;“纏綿”,乙丁作“纏身”;“限地”,三卷同,待校。

〔五〇七〕:“乞求”句,似應作“得病乞求誰相救”。

〔五〇八〕:“更肯”,三卷同;似應作“豈肯”。

平旦寅。天漸曉。鐘鼓滿城驚宿鳥。萬户千門悉喧喧。九陌六街人浩浩。〔五一〇〕

或公私。或營討。不揀高低皆擾擾。一生多是聚眉愁。百年少見開顔笑。〔五一一〕

只知生。不知老。憂活憂家常苦惱。不信頭中白髮生。憑君自把青銅照。〔五一二〕

火宅忙。何日了。朽樹臨崖看即倒。只憂閑事不憂身。蹉跎不覺無常到。〔五一三〕

葬荒郊。安宅兆。古柏寒松蔭荒草。津梁險路一無憑。合眼沉淪三惡道。〔五一四〕

莫任運。要思忖。也須自覓些些穩。如今一向爲生涯。前程將甚爲支準。〔五一五〕

要慈悲。莫慳恡。小小違情但含忍。聽法聞經勉力爲。持齋念佛加精進。〔五一六〕

今日言。是衷懇。萬計頭頭相接引。就中孤露要安存。切是臨危莫相損。〔五一七〕

自知非。須識分。步步無常漸相近。自家身事自家修。别人誰肯相哀愍。〔五一八〕

抱忠貞。行孝順。無利之談休話論。但將好事讓他人。早晚僂儸勝百鈍。〔五一九〕

見師僧。要參問。莫謾身心須戒慎。信喻之人若到來。

爲君雪出輪迴本。〔五二〇〕

寅,十一首:前五首一韻,後六首一韻。此節寫世人知生、不知老,應自修利人。

〔五一〇〕:"萬户千門",乙丁作"千門萬户"。

〔五一一〕:"公私",疑是假公濟私之意,參看〔六一一〕。

〔五一六〕:"但",乙丁作"且";"聞經",乙丁作"持齋";下"持齋",乙丁作"持經"。

〔五一七〕:"萬計頭頭",三卷同,待校。"是",乙丁作"須"。

〔五一八〕:"步步",甲作"一步",從乙丁。

〔五一九〕:佛説之"利",指利人而言;無利,意與下文相貫。"讓",乙丁作"向",非。"僂儸"詳《初探》考屑。

〔五二〇〕:"參問",乙丁作"恭問";"莫",三卷原皆作"我",待校。"信喻"二句,乙丁作"若能取勸早修行,終歸實是安身本"。

日出卯。人浩浩。丹焰金煙生浩渺。纔將曙色襯三山。漸朏徽明光八表。〔五二一〕

動行人。飛宿鳥。初爍峯巒漸溪沼。生成萬物力能深。開坼千花功不小。〔五二二〕

利雖多。害不少。説著門徒須痛惱。能令緑鬢作蒼浪。巧使紅顔成墓草。〔五二三〕

孕者生。壽者夭。壯者衰殘小者老。古來美貌是潘安。誰免無常暗侵耗。〔五二四〕

上三皇。下四皓。潘岳美容彭壽老。八元八俊葬丘陵。三傑三良掩荒草。〔五二五〕

闘文才。逞詞藻。三篋五車何足討。盡推松柏有堅貞。也被消磨見枯槁。〔五二六〕

實愁人。作甚好。只有迴心歸聖道。慈悲喜捨離慳貪。

忍辱柔和除倨傲。〔五二七〕

少誅求。莫奸巧。業報總由心所造。但斷貪嗔及癡慢。便合如來無漏教。〔五二八〕

見善人。相仿効。利益之門須愛樂。貪財嗜色險巇人。也莫嫌他莫嘲笑。〔五二九〕

自恬和。捨喧鬧。息意忘緣真要妙。依前不改舊時心。萬劫輪迴何日了。〔五三〇〕

卯,十首,一韻。仍説生夭壯老之旨,勸以斷貪利人。

〔五二一〕:"人浩浩"句,乙丁無,保持主曲之定格,作"三七七七"句法。

〔五二二〕:"深",三卷同,或係"勝"。

〔五二三〕:"蒼浪"原作"蒼狼",乙丁作"蒼蒗"。"墓草"原作"暮燥",三卷同,待校。

〔五二四〕:"壯者"句,原作"壯氣英雄被老侵",少一韻,從乙丁。"古來"句,乙丁作"古來美麗與英雄"。

〔五二五〕:"壽",乙丁作"祖"。"三良",三卷原作"三張"。"槁",三卷原作"栳"。

〔五二七〕:次句,甲原作"摩生手",乙丁作"作生好"。

〔五二八〕:"但斷"句,乙丁作"但無疑慢及癡貪"。"便合"原作"便是",從乙丁。

〔五二九〕:"險巇",三卷原作"嶮崺"。"莫嘲笑",甲原作"無交掉",從乙丁。

食時辰。若時節。善女善男聽我説。不論店肆與人家。多是烹炮啗腥血。〔五三一〕

或猪羊。或魚鼈。盡向此時遭剸割。鰭鱗剉落口猶開。肝肚攜來氣全熱。〔五三二〕

或渾泡。或細切。盡逞無明恣餐啜。教他忍苦受刀砧。

猶嫌不美情無悦。〔五三三〕

痛一般。命無别。爭不教他抱冤結。業鏡無情下待君。此時巧口難分雪。〔五三四〕

閻魔王。親斷決。一一招當敢抵揭。不論銖兩總還他。如此相讎幾時歇。〔五三五〕

縱爲人。神氣劣。知命多災形困惙。爭如蔬素遣飢腸。免被冤家隨後攝。〔五三六〕

況此身。如聚沫。終是無常歸壞滅。暫時光膩與肥充。兩日不安瘦如刮。〔五三七〕

中和年。閏三月。飢餓人民遞相殺。或是父子相窺圖。到此恩親皆斷絶。〔五三八〕

飢火侵。難制遏。道俗僧尼無揀别。若非尖刃陌心穿。即是長槍胸上剟。〔五三九〕

熱油澆。沸湯潑。號訴求他誰睬聒。貪饕之意若豺狼。毒惡之心似羅刹。〔五四〇〕

我此言。雖慘烈。只要人聞心改徹。自兹直到佛涅槃。洗滌身心交淨潔。〔五四一〕

罪誰無。要猛決。一懺直教如沃雪。求生淨土禮彌陀。九品花中常快活。〔五四二〕

辰,十二首,一韻。專戒殺生。

〔五三一〕:"啗",乙丁作"啜"。

〔五三二〕:"魚鼈"原作"鵝鴨";因下文有"鰭鱗"云云,從乙丁改。

〔五三四〕:"叢鏡"句,乙丁作"專於業鏡待君來"。

〔五三五〕:丙卷從此首末句起始有,以上皆闕。

〔五三六〕:"遣飢腸",甲丙同,乙丁作"學持齋"。"冤",乙丁作"怨"。

〔五三七〕:"瘦如刮",乙丁作"如刀刮"。

〔五三八〕:此首甲卷無,從乙丙丁補。“或是”句,乙丁作“或持父子相規圖”,從丙。

〔五三九〕:此首甲卷無,從乙丙丁補。“胸”,乙丁作“心”,與上句“心”複,從丙。“剟”原作“掇”,從邵潭秋校。

〔五四〇〕:“澆”,甲乙丁皆作“燒”,從丙。“饔”,四卷原皆作“飡”。

〔五四一〕:次句,甲作“真實勸”,丙作“雖縿糲”,乙丁作“雖磣糲”,均失韻。“自兹”句,乙丁作“因兹值佛得菩提”。

〔五四二〕:“決”,四卷原作“烈”,義未貫,姑改,待校。

隅中巳。時最善。勝事皆從此時辦。一是如來持鉢時。二當天衆經行散。〔五四三〕

純陀供。香積飯。法會齋筵陳供獻。州州梵刹扣金鐘。處處道場排玉饌。〔五四四〕

或平安。或追薦。肅肅高僧離竹院。起草蔟成鸞鳳臺。霜牋鏤作蓮花椀。〔五四五〕

備果花。懸蓋傘。玉像金容光煥爛。神祇之類沐珍羞。鴉鳥已來皆飽滿。〔五四六〕

利存亡。益家眷。凡是有求皆滿願。不唯禳却萬般災。兼乃蠲除千户難。〔五四七〕

賓頭盧。大羅漢。應供此時天下遍。如斯施設益群生。總是如來巧方便。〔五四八〕

彌陀國。兜率院。要去何人爲障難。十齋八戒有功勞。六道三塗無繫絆。〔五四九〕

佛法中。須用意。得此人身豈容易。若落邊方下賤中。佛法師僧永難值。〔五五〇〕

難後人。須慶喜。百分之中無一二。幸於亂世遇彌陀。又喜殘年逢法會。〔五五一〕

學持齋。究經義。親近大乘生慧智。夜夜長燃照佛燈。

朝朝勤換淹花水。〔五五二〕

念觀音。持勢至。一串數珠安袖裏。目前災難不能侵。臨終又得如眠睡。〔五五三〕

利益言。須切記。功果教君不虚棄。若非淨土禮彌陀。定向天宫覩慈氏。〔五五四〕

已,十二首,二韻。叶“已”韻者五首,反在後,不知有誤否。此節寫僧衆之法會齋筵,功果甚大。

〔五四三〕:“一是”,甲丙誤作“一時”,從乙丁。此與〔五三八〕,乙丁誤“是”爲“持”同例。

〔五四四〕:“純”,丙誤爲“託”。純陀,人名。佛自此人,受最後供養。

〔五四五〕:“起草”,四卷同,待校。“霜牋”待校;“牋”近“盞”,參看〔一七九〕〔五八〇〕。

〔五四六〕:“鴉”原作“鵶”。

〔五四七〕:乙丁“有”作“所”,“滿”作“果”,“却”作“鎮”,“户難”作“種患”。

〔五四八〕:“施設”,乙丁作“設福”,丙作“設施”。賓頭盧乃十六羅漢之一。

〔五五〇〕:乙丁“豈”誤“起”,參看〔〇六七〕校。乙丁“方”作“夷”,“永”作“亦”。

〔五五一〕:乙丁“難後”作“後逢”,“亂”作“好”,“彌陀”作“蓮經”,“法令”作“舍利”。丙,“彌陀”作“蓮花”,“法令”同乙丁。

〔五五二〕:乙丁“近”作“覲”,“大乘”作“蓮花”。

〔五五三〕:乙丁誤“串”爲“釧”;丙誤末五字爲“又如眼相睡”。

〔五五四〕:乙丁“利”作“相”,“須切”作“切須”。“覩”,丙作“見禮”二字。

日南午。赫赫紅輪當萬户。晦明緣隔淺深雲。延促遊行

南北路〔五五五〕

奮金烏。迅玉兔。旋繞不離南贍部。潛移紅臉作桑榆。暗换青綫爲柳絮。〔五五六〕

立三才。經萬古。多少英雄似狼虎。咸隨落日影魂銷。盡溺遊波無覓處。〔五五七〕

潘岳容。石崇富。美麗西施並洛浦。死王誰怕鏡前花。煞鬼徒勞掌中舞。〔五五八〕

春復秋。旦復暮。改變桑田易朝祚。三皇五帝總成空。四皓七賢皆作土。〔五五九〕

虛幻身。無正主。假託衆緣成蔭聚。一朝緣散氣歸空。又把形骸葬堆阜。〔五六〇〕

母哭兒。兒哭母。相送人間幾千度。昇沉暫暫似浮漚。來往憧憧如鎮戍。〔五六一〕

少顔回。老彭祖。前後雖殊盡須去。無常一件大家知。爭奈人心不驚悟。〔五六二〕

減功夫。抛世務。勤聽彌陀親法宇。看看四大逼來時。何事安然不憂懼。〔五六三〕

泡幻形。豈堅固。一失人身難再遇。勸君取語早修行。前程免受波吒苦。〔五六四〕

午,十首,一韻。丙卷全闕。此節謂世務虛幻,生死循環,修行須早。

〔五五五〕:首句,乙丁叠,甲不叠。末二句對偶;乙丁"南北路"作"南贍部",與上句"淺深雲"不對,故誤。

〔五五六〕:乙丁"迅"作"馳","部"作"路"。

〔五五九〕:乙丁"旦"作"日","空"作"塵"。

〔五六一〕:"暫",甲原作"㬝",乙丁作"瞥",乃"瞥",謂一瞬也,意甚合。

〔五六二〕:“盡須去”,乙丁作“去復去”。

〔五六三〕:乙丁“彌陀”作“蓮經”,“逼來時”作“逼身來”。

〔五六四〕:“難再”,乙卷作“再難”。“取語”待校。

日昳未。幻世浮生如夢寐。紅顔潛去没人知。白髮暗來何處避。〔五六五〕

貧窮人。若布施。實是教他力難置。若是生涯幸且充。不解用心修善事。〔五六六〕

設深機。窺小利。恨不剜挑人腦髓。飽餐腥血飲杯觴。恣長無明生意氣。〔五六七〕

少謙和。没仁義。兄弟何曾如手臂。親生父母似閑人。未省晨昏略看待。〔五六八〕

恣荒唐。逞奢侈。一日光陰半朝醉。思量能得幾多時。眼前便見成枯悴。〔五六九〕

或腰疼。或冷痺。只道偶然乖攝理。尋求處士訪靈丹。囑託往還迴藥餌。〔五七〇〕

年命衰。戒禍至。積漸纏綿難起止。蹉跎不遇善親情。勸殺猪羊祭神鬼。〔五七一〕

長冤家。招禍祟。轉轉前程不如意。門庭寥落管絃休。車馬稀疏往還棄。〔五七二〕

死魔來。相貌異。男女妻兒皆怖畏。七魄俄成北斗雲。一身遽掩東流水。〔五七三〕

慢搥胸。徒下淚。前路茫茫没依倚。爭如願自作津梁。免向三塗永沉墜。〔五七四〕

未,十首,一韻。此節謂害人利己,亦難逃老死。

〔五六五〕:首句,乙丁叠,甲丙不叠。“世”下,丙衍“刼”字。

〔五六六〕:“且”,乙獨誤爲“免”,餘皆作“且”。

〔五六七〕:“剜”,甲丙作“椀”,從乙丁。

〔五六八〕“略”,四卷同,似有疏略稀少之意,待校。參看〔〇二七〕校。

〔五七〇〕:乙丁“訪”作“贖”,“還”作“來”,丙同甲。“往還”謂親朋,〔五七二〕〔五九九〕等皆同,詳《初探》考屑。

〔五七一〕:甲卷“衰”誤“災”,“禍”誤“初”,從乙丙丁。乙丙丁誤“戒”爲“形”。乙丁“勸”作“教”。

〔五七二〕:“寥”,甲丙作“牢”,乙丁作“寮”。乙丁“休”作“虧”,“疏”作“逢”,“往還”作“還往”。參看〔五九九〕。

〔五七三〕:乙丁“北”作“南”,“斗”作“㪷”。

晡時申。日將晏。殘景難留如急箭。不論貧富與公私。盡爲生涯走疲倦。〔五七五〕

役心神。失茶飯。溪壑之心何日滿。逢人只道没功夫。何處更曾修福善。〔五七六〕

勸諸人。莫放慢。火宅驅忙無際限。別人喫物自家飢。功德直須自家辦。〔五七七〕

莫多羅。覓閑散。廣置妻房多繫絆。虛忙恰似採花蜂。自縛何殊蠶作繭。〔五七八〕

女若多。費綾絹。好物不中教覷見。紅羅帳上間金泥。緋繡牀幃甓金雁。〔五七九〕

鳳凰篦。鸚鵡盞。枕盝妝函七寶鈿。搬將送與別人家。任你耶娘賣家産。〔五八〇〕

拜別時。日將晚。欲去徉尋詐悲戀。父邊盤咬覓零銀。母處含啼乞釵釧。〔五八一〕

得即欣。阻即怨。歡喜冤家相惱亂。去後搜尋房臥中。點檢生涯無一半。〔五八二〕

殺猪羊。修品饌。聚集親情作光顯。爲他男女受波吒。

爭似隨時謀嫁遣。〔五八三〕

死到來。不相管。父母與他當苦難。思量眷屬暫同居。畢竟終身成大患。〔五八四〕

釋迦尊。巧方便。説出蓮花經八卷。火宅門外設三車。欲使門徒登彼岸。〔五八五〕

强聞經。勤發願。煞鬼任君錢鉅萬。直饒宅舍遍寰中。身謝得木頭三四片。〔五八六〕

著綺羅。掛綾絹。殮入棺中虛壞爛。分毫善事不曾修。實即令人哀憫見。〔五八七〕

申,最長,十三首,惟不换韻。寫兒女親情,並難依倚,應及早修善。

〔五七五〕:甲乙丙三卷“留”皆作“流”;“急”皆作“擊”,亦可作“激”。丁卷至此首起句三字止,自此以下六十首全缺。

〔五七六〕:乙卷“心神”作“身心”,“只道”作“衹櫼”。上是“衹”,下不知何字之訛。

〔五七七〕:“際”,甲作“齊”,丙作“劑”。《西江月》〔○五五〕“無際”原作“無濟”,可證。乙卷“喫物”作“飯喫”,“自家”作“親自”。

〔五七八〕:“房”,乙作“兒”;“何”,甲丙原作“不”,從乙。

〔五七九〕:“不中”、“帳上”,均待校。

〔五八○〕:二三兩句,甲作“盞枕盏粧函鏡陷金細花”十字,乙作“鸚鵡盞枕盏粧□銀鉻鈕”十字,丙作“玉釧粧逐於塵七寶鈿”九字。兹翦裁作三句如文,待校。“搬”,三卷原作“般”。“家”,乙作“莊”。

〔五八一〕:乙卷“佯尋”作“尋尋”,“含啼”作“佯啼”。

〔五八二〕:乙卷“欣”作“忻”,“無”作“没”。

〔五八三〕:乙卷“光”作“榮”,“謀”誤“媒”。

〔五八四〕:乙卷“同居”作“時間”,“成”作“終”。末句“終”,甲乙作“於”,丙殘訛不能辨。

〔五八五〕〔五八六〕二首,甲俱無,從乙丙補。

〔五八六〕:“鉅”,乙作“勾”,丙作“巨”。

〔五八七〕:“即”,乙作“是”。

日入西。落照殘霞不長久。林間宿鳥亂分飛。路上歸人爭步走。〔五八八〕

罷治生。休運構。凡是工人悉停手。隨時飯了略跧頭。曉鼓纔明又依舊。〔五八九〕

使府君。食香粮。須念樵農住山藪。捍勞忍苦自耕耘。美飯不曾沾一口。〔五九〇〕

體單寒。面塵垢。火焙煙熏形黑瘦。你輩城隍聚落居。人間苦事須知有。〔五九一〕

遇清平。永福祐。要者運來皆得就。不能知分感天恩。厭賤糧儲輕粟豆。〔五九二〕

養雞鵝。餵猪狗。雀鼠穿窬圖囤漏。撮來抛向糞堆頭。日蒸雨爛成蛆臭。〔五九三〕

抛擲多。損君壽。現世令人福不厚。或時種作遇風霜。縱得成苗多稗莠。〔五九四〕

嫌善人。親惡友。習狎薰蕕行乖醜。交關多使七成錢。糴糶無非兩般斗。〔五九五〕

年既秋。漸蒲柳。起坐呻吟力衰朽。聞經業重睡昏昏。買肉脚輕行起走。〔五九六〕

齒漸疏。皮漸皺。行動原來一依舊。不須目下騁僂儸。波吒總在無常後。〔五九七〕

西,十首,一韻。寫工農勞苦,應惜物自修。

〔五八八〕:首句,乙卷叠,甲丙不叠。乙卷“照”作“日”,“歸”作“行”。

〔五八九〕:“治”,乙作“營”。“工人”,甲乙丙原皆作“功人”。“構”,丙誤“偶”。

〔五九〇〕:“糗”,甲原作“廚”,失韻;乙作“𩞄”,丙誤作“鈿”。乙卷“農”作“夫”,“山”作“村”。

〔五九一〕:乙卷“焙”作“炙”,“你”作“我”。

〔五九二〕:乙卷“來”作“爲”,“粟豆”作“斛㪷”。“要者”,甲乙丙同,待校。

〔五九五〕:“行”,丙作“逞”。“斗”,三卷原皆作“㪷”。

〔五九六〕:“買”,甲原作“賣”,從乙丙。

〔五九七〕:“下”,甲原作“前”,從乙丙。

黄昏戌。鼓罷長街人不出。莫言遇夜得身閑。算錢徹曙猶啾唧。〔五九八〕

還往來。露妻室。半夜烹炮餐未畢。臺盤脚下酒滂沱。經像面前多碎骨。〔五九九〕

醉昏昏。迷兀兀。將爲長年保安吉。忽然福盡欲乖張。寒暑交侵成臥疾。〔六〇〇〕

死王來。去倉卒。前路茫茫黑如漆。業繩牽入鐵城中。萬櫃千箱阿誰物。〔六〇一〕

捨華堂。埋土窟。一善不修身已卒。有親男女爲追齋。七分之中唯得一。〔六〇二〕

若姑姨。或弟姪。一分之中也兼失。爭如少健自家修。閑來更念彌陀佛。〔六〇三〕

清信男。清信女。聽我今朝相勸語。曩生曾早結緣來。此時方得相逢遇。〔六〇四〕

戒身心。少嗔妒。遮莫身爲家長主。百般讒佞耳邊來。冤恨且爲含容取。〔六〇五〕

行無傷。言有據。凡事酌量須得所。姿妝粉黛莫奢華。衣服綾羅須儉素。〔六〇六〕

或子孫。或兒婦。衣食恩憐須遍布。丈夫慈善性恬和。

兒女嬌癡輕誡御。〔六〇七〕

蘊賢和。作規矩。小大安存如子母。欲無口業免人嫌。兒大鑰匙分付與。〔六〇八〕

自修行。辨前路。喫著殘年能幾許。更饒富似石崇家。誰免身爲墳下土。〔六〇九〕

戌，十二首，二韻。勸持家儉約，少自享，多布施。

〔五九八〕：首句，乙疊，甲丙不疊。但丙於第一二句之間，有"有可後"三字，不知是"黄昏戌"之訛否。"罷"，乙作"絶"。"算"，甲丙誤"弄"，從乙。

〔五九九〕："露"，甲丙作"路"，從乙。此句謂使妻與友朋相見，遂同飲食。

〔六〇〇〕："盡"，乙作"謝"。丙卷至此首止，以下皆闕。

〔六〇一〕：甲卷"牽"誤"臺"，"城"誤"成"，均從乙。乙於"王"下空格，不知何故。"鐵城中"，乙誤爲"中鐵城"。

〔六〇二〕：乙卷"不"下空格，不知何故。"追"作"修"。

〔六〇三〕："自家修"，乙作"作支分"。

〔六〇四〕：乙卷"今"下空格，未知何故。"來"作"求"。

〔六〇五〕：甲卷訛缺較多，從乙訂。"妒"，二卷原皆作"妬"。

〔六〇六〕：首句待校，甲卷"酌"作"約"，"姿"作"資"，均從乙。

〔六〇七〕："慈善性恬和"，二卷於"善性"皆誤"性善"。甲卷"慈"誤"惡"，"女"誤"子"，均從乙。"誡"，二卷皆作"誠"，"御"皆作"禦"。

〔六〇八〕："如"待校。"欲"，乙作"又"。

〔六〇九〕：乙卷"能"作"經"，"更饒"作"直如"，"似"作"過"。"崇"下空格，未知何故。

人定亥。盡日驅馳夜方在。聚頭燈下飲杯觴。朱漆盤中啜纖鱠。〔六一〇〕

或公私。或賣買。陶染結交多聚會。終年迷醉長無明。

肯信佛門堪倚賴。〔六一一〕

縱發心。無志耐。揀選師僧論過罪。雖逢善境暫迴心。忽遇違緣還却退。〔六一二〕

少蹉跎。老追悔。縱强聞經筋力敗。將錢布施男女嗔。用物設齋妻子怪。〔六一三〕

勸莫忙。教且待。方便意圖爲窒礙。何如少健自支分。莫教直到年衰邁。〔六一四〕

眼目昏。耳沉聵。漸覺心神轉矇昧。寢寐長逢過往人。神魂已入幽冥界。〔六一五〕

後生時。恣癡愛。終日留情聲色内。三科法境没堅牢。五蘊形軀終破壞。〔六一六〕

不聰明。少知解。噉食衆生結冤害。涅槃正路此時迷。生死病源何日差。〔六一七〕

彌陀佛。功力大。能爲勞生除障蓋。猛抛家務且勤求。看看被送荒郊外。〔六一八〕

亥,九首,一韻。勸少健歸依,勿俟衰老。

〔六一〇〕:"在",甲原作"外",從乙。乙,首句叠,"馳"作"忙"。"纖",甲原作"臓",從乙。

〔六一一〕:首二句與〔五一一〕同,可以合併見義,詳《初探》論修辭。"陶",二卷原作"淘"。

〔六一二〕:乙卷"選"作"點","緣"作"情"。

〔六一三〕:乙卷"少"作"小","男女"作"眷屬"。

〔六一四〕:"圖",甲作"徒",從乙。"窒",二卷原作"質"。"分",乙作"持"。

〔六一五〕:"矇",甲作"昏",複,從乙。"寐",甲複作"寢",從乙。"過往",乙作"往死"。

〔六一六〕:"法境",二卷同作"法上"。此二字須與下句"形軀"對,

故依佛説改。"蘊",甲作"蔭",乙作"陰";如爲平聲,則失粘,故取"蘊"。"軀",乙作"骸"。

〔六一七〕:"噉食",甲倒作"食噉"。"涅槃",乙作"菩提"。"差",二卷同,待校。

〔六一八〕:首句乙作"法華經"。"求",甲原作"來",從乙。

夜半子。時刻循環有終始。始終終始始還終。有世界來只如此。〔六一九〕

死又生。生又死。出没憧憧何日已。或前或後即差殊。一例無常歸大地。〔六二〇〕

夜既闌。天似水。斗轉河迴人盡睡。有時却坐草堂中。悲見人間無限事。〔六二一〕

悲囚徒。牢獄裹。夜静領來力拷捶。杖鞭縲縛苦難任。皮肉瘆疼連骨髓。〔六二二〕

悲病人。久尫悴。四體沉沉難起止。床頭一盞寂寥燈。枕畔兩行酸楚淚。〔六二三〕

悲孕婦。日將至。停燭焚香告天地。性命惟憂頃刻間。渾家大小專看侍。〔六二四〕

悲孤孀。没依倚。髮鬢茸茸雪相似。霜天寒夜自嗟吁。骨冷衣單多怨懟。〔六二五〕

悲行人。抛幼累。恨别愁明啼不寐。少妻燈下坐支頤。老母堂前愁囓指。〔六二六〕

或富豪。或貧匱。各自前生緣果異。或藏草舍避驚憂。或卧紅樓整沉醉。〔六二七〕

或佳期。或失意。聚散悲歡事難紀。思量一夜百千家。幾户憂愁幾家喜。〔六二八〕

子,十首,一韻。深夜以後,人間五悲。

〔六一九〕:首句,乙叠,甲不叠。後二句,甲闕,從乙補。"循環",甲作"巡還",從乙。

〔六二〇〕:前三句,甲闕,從乙補。"殊",乙作"殘"。

〔六二一〕:"既",乙作"更"。"闌",二卷原作"蘭",參看〔四三六〕校。"盡",甲作"整",從乙。"人間",乙作"世間"。

〔六二二〕:"瘦",乙作"痛"。"拷"上甲有"携",旁注"卜",示衍文,應删。詳〔一五六〕校。

〔六二三〕:"寂寥",乙作"長明"。"酸",甲原作"瘦",從乙。

〔六二五〕:"雪",甲作"霜",從乙。"嗟吁",乙作"吁嗟"。"懟",乙誤"慰"。

〔六二六〕:"幼",二卷作"幻"。甲卷"愁"作"忍","囑"作"噬",均從乙。

〔六二七〕:"各自",乙作"各各"。"草舍",乙誤"清草"。"整"亦可能爲"正"之訛。如〔六二一〕之"盡",甲作"整",亦"正"之訛也。"沉",乙作"酒"。乙於"富"下空格,未知何故。"豪"誤"毫"。

〔六二八〕:"佳",乙作"嘉"。"憂愁",甲作"愁憂",從乙。"幾家",乙作"幾户"。

晝屬人。夜屬鬼。睡是人間之小死。身即冥冥枕上眠。魂魄悠悠何處去。〔六二九〕

夜復曉。曉復夜。晝夕遞遷何日罷。鏡中霜髮逐時添。頰上桃花隨日謝。〔六三〇〕

足軒車。多宅舍。蘭室屏幃純繡畫。一朝禄盡死王來。生事落然難顧藉。〔六三一〕

善要修。罪須怕。不是虚言相誑謼。閻王未肯受分疏。煞鬼豈能容諂詐。〔六三二〕

火宅忙。須割捨。自古無常誰免者。暫寄浮生白日中。終歸永臥黄泉下。〔六三三〕

敬疑講。日將西。計想門徒總大歸。念佛一時歸捨去。

明日依時莫教遲。〔六三四〕

此六首，三韻，總束上文。

〔六二九〕：後三句，甲原闕，從乙補。

〔六三〇〕：前二句，甲原闕，從乙補。“晝夕”，乙作“夕晝”。“鏡”，二卷原作“鬢”，參看〔五一二〕、〔六六一〕辭意。

〔六三一〕：“禄”原作“福”。“盡”，乙作“謝”。“落然”待校。

〔六三二〕：甲卷首二句原作“善修心，惡要怕”，從乙。“王”下乙空格，未知何故。

〔六三三〕：“割捨”，甲原作“捨割”，從乙。

〔六三四〕：此首甲原闕，從乙補。“疑講”、“計想”，均待校。參看後記〔六三四〕條。

又　伯三一一三　據北京圖書館鈔本改。

法體十二時

平旦寅。洗足燒香禮世尊。□跪虔誠齊發願。努力修取未來因。〔六三五〕

日出卯。香案尋經傳聖教。過去之佛□輪王。妻兒眷屬何須樂。〔六三六〕

食時辰。縱然被駡莫生嗔。遍體膿血流不盡。總是皮囊虛壞身。〔六三七〕

隅中巳。折食持齋□貪利。暫時□□能護持。即獲彌陀珍寶器。〔六三八〕

正南午。努力勤修存方護。六振文殊用功夫。莫教業鏡來相悟。〔六三九〕

日昳未。衆生須住出罪意。□□出□空剃頭。不得值風波消去。〔六四〇〕

晡時申。若能觀行最爲珍。一切善法從心起。十方諸佛

不離身。〔六四一〕

日入酉。莫學渴鹿逐焰走。定起功夫滿波波。法水何時得入口。〔六四二〕

黄昏戌。智慧明燈暗中出。供羅掃捨藏德違。文殊方丈來同住。〔六四三〕

人定亥。普勸衆生莫造罪。釋迦猶自入涅槃。豈有凡夫得長在。〔六四四〕

夜半子。鎮向凡夫即須去。不如聞早學禪師。一保之身莫空去。〔六四五〕

雞鳴丑。四大之身應不久。叉□造罪即無常。三途地獄没人救。〔六四六〕

此套用"三、七、七七"句法，而訛脱特多。世俗僧剃髮曰"法體"，法師體相之義也。原卷於曲辭用小圈斷句。辭後有七言十句，並題曰："時後唐清泰貳年，在丙申，三月一日，僧弟子禪師素祐住，發心敬寫'法體《十二時》'一本，日常念誦。願一切衆生，莫□怨任之聲，早建□□人之出苦海。"按丙申乃清泰三年，公元九三六。七言十句，與曲辭無直接關係，並録於此："一根前生不修福；二根託生在地獄；三根前頭無敬（或係"進"之訛）路；四根火宅難出頭；五根不□善諸（知）識；六根□□□□□；七根□□多五欲；八根一生爲因從（"囚徒"）；九根命似當風燭；十根死生不流（留）殘。"

〔六三五〕："禮"字擬補，待校。"誠"原作"成"。

〔六三六〕："香"原作"桒"。劉書《韓朋賦》叙朋妻在墓所，"乘桒車"，可證。"過"原作"逼"。"□輪王"，或係"轉輪王"，參看〔四二〇〕。

〔六三七〕："被"原作"備"。第三句原作"變躰農□沆不盡"。"皮"字擬補。

〔六三八〕："隅"原作"遇"。"暫"原作"躉"，參看〔〇四九〕校。

〔六三九〕："努"字原闕，擬補。"方護"、"六振"，均待校。佛家有六

種震動説,與句意未合。"文殊"原作"之殊",待校。"業"原作"力",乃"力"之形,"業"之音也。

〔六四〇〕:全首待校。"昳"原闕。"得"原作"德",旁注"得"字,不知何人所校。〔六四二〕〔六四四〕同,參看〔一三一〕校。

〔六四一〕:"晡"原作"雨"。"觀行",佛説謂於心觀理,而如理身行之也。"方"原作"二月"二字,相接甚密,故改。"諸"原作"之",旁注"諸",詳〔一二五〕校。"起"原作"去";〔六六六〕有"起"字,别卷作"去",可證。

〔六四二〕:"鹿"原作空格,旁注"鹿"。"逐焰走"原作空格,擬補。"定起"句待校。末句參看〔四九七〕辭。

〔六四三〕:"供羅"句待校。"文殊"原作"天殊"。"來同住",原作"朱同銍"。

〔六四四〕:"豈有"原作"氣向","向"原或係"問"。

〔六四五〕:"鎮向"、"聞早"、"一保",均待校。

〔六四六〕:"久"原作"救",參看〔四六三〕校。"途"原作"逢"。

百歲篇　斯二九四七　斯五五四九　伯四五二五　據北京圖書館鈔本校。

緇門百歲篇

一十辭親願出家。手攜經榼學煎茶。驅烏未解從師教。往往抛經摘草花。〔六四七〕

二十空門藝卓奇。霑恩剃髮整威儀。應法心師堪羯磨。五年勤學盡毗尼。〔六四八〕

三十精通法論全。四時無息復無眠。有心直擬翻龍藏。豈肯恩深過百年。〔六四九〕

四十幽玄總攬知。遊巡天下入王畿。經綸一言分擘盡。五乘八藏更無疑。〔六五〇〕

五十恩延入帝宫。紫衣新賜意初濃。談經御殿傾雷雨。震齒潛波臥窟龍。〔六五一〕

六十人間置法船。廣開慈諭示因緣。三車已立門前路。念念無常勸福田。〔六五二〕

七十連宵坐結跏。觀空何處有榮華。匡心直樂求清淨。永離沾衣染著花。〔六五三〕

八十雖存力已殘。夢中時復到天關。還遇道人邀説法。謂師端坐上金壇。〔六五四〕

九十之身朽不堅。猶蒙聖力助輕便。殘燈未滅光輝薄。時見迎雲在目前。〔六五五〕

百歲歸原逐晚風。松楸葉落幾春逢。平生意氣今朝盡。聚土如山總是空。〔六五六〕

《百歲篇》分題緇門、丈夫、女人,乃三套相聯之作。在(甲)斯二九四七、及(乙)斯五五四九兩卷内,均如此。另在(丙)伯四五二五卷背面,單有緇門一套而已。甲較完整,丙次之;乙最殘,衹存後六首。乙於三套辭後題曰:"《百歲篇》一卷完,曹叉成、陳□梨、周藥奴、井井、蝎蝎、阿柳、向録,信手寫《百歲篇》一卷。"甲卷辭前,先題"《寶積經》第一帙、第一卷,三律儀會"。空一格,題"緇門《百歲篇》"。查《大寶積經》三律儀會第一之二云:"……當有比丘,年紀二十、三十、四十,乃至百歲,爲老所侵。莊嚴衣服,雖剃鬚髮,毀壞威儀,老病衰朽,無有威光,趣向邪法。臨命終時,由罪意樂之所障蔽,熟思已犯,懈怠不修。而於三處示現,證得何等爲主。……"乃此套曲辭之所因也。丙卷於辭後題曰:"緇門《百歲篇》壹本。"各卷於數字,或用常寫,或用"壹"、"拾"等字不一,兹概用常焉。

〔六四七〕:甲卷"經榼"作"沍檻";"煎"上省"羡"字;"摘"作"擿"。丙闕首三字;"榼"作"榼";闕"教"字;末句殘存"無人"及"草花"四字而已。

〔六四八〕:"心",甲作"以",從丙。"應法",丙訛作"苗何"。"羯",甲作"結",從丙。"羯磨",梵語,謂成辦法事。

〔六四九〕:"無息復無眠"五字,丙殘剩"十眠"二字,從甲。"息",甲原作"夏",或應作"暇"。"深",丙作"滐",從甲;意未洽,待校。

〔六五〇〕:丙殘甚。“天下”,甲作“户下”,從丙。“擘”,甲作“㯕”,從丙。

〔六五一〕:乙丙殘甚。“御”,甲丙皆作“禦”;參看〔六〇七〕。

〔六五二〕:乙丙殘甚,從甲。

〔六五三〕:“宵”,三卷皆作“霄”。“坐結跏”,甲乙皆訛闕,從丙。“沾”,甲乙皆闕,丙作“粘”。按《法華經》序品,謂佛説此經已,結跏趺坐,入於無量義處三昧,身心不動,是時天乃雨花,散佛及諸大衆。又《維摩經》述天女散花,着舍利弗衣,不能去。辭中寄意,無非此二事,並難用字如“粘”者。姑改“沾”或“霑”,俟校。

〔六五四〕:“雖”,甲乙皆訛“誰”,從丙。“時”,甲訛“持”,從乙丙。“闌”,三卷皆作“蘭”。

〔六五五〕:乙殘甚。丙訛“之”爲“知”,“朽”爲“打”,“助”爲“䏈”。“輕便”,甲作“輕偏”,乙闕,丙作“椌偏”。“輝”,三卷皆作“暉”。“迎雲”,乙作“□年”,丙作“印雲”,從甲,待校。

〔六五六〕:丙殘甚。“逢”,甲丙同,乙作“冬”,義亦合。“聚土”,三卷皆作“聚玉”,於緇門不合,訂作“土”。

又　斯二九四七　斯五五四九　據北京圖書館鈔本校。

丈夫百歲篇

一十香風綻藕花。弟兄如玉父娘誇。平明趁伴爭毬子。直到黄昏不憶家。〔六五七〕

二十容顔似玉珪。出門騎馬亂東西。終日不解憂衣食。錦帛看如脚下泥。〔六五八〕

三十堂堂六藝全。縱非親友亦相憐。紫藤花下傾杯處。醉引笙歌美少年。〔六五九〕

四十看看欲下坡。近來朋友半消磨。無人解到思量處。祇道時光没有多。〔六六〇〕

五十强謀幾事成。一身何足料前程。紅顔已向愁中改。

白髮那堪鏡裏生。〔六六一〕

六十驅驅未肯休。幾時應得暫優遊。兒孫稍似堪分付。不用閑憂且自愁。〔六六二〕

七十三更眼不交。只憂閑事未能拋。無端老去令人笑。衰病相牽似拔茅。〔六六三〕

八十誰能料此身。忘前失後少精神。門前借問非時鬼。夢裏相逢是故人。〔六六四〕

九十殘年實可悲。欲將言語淚先垂。三魂六魄今何在。霹靂頭邊□不知。〔六六五〕

百歲歸原起不來。暮風掃雪石松哀。人生不作非虛計。萬古空留一土堆。〔六六六〕

甲(斯二九四七)乙(斯五五四九)二卷,甲較殘。各取所長,彙訂如下——

〔六五七〕:甲於"風"上另衍"香"字。"弟兄",乙作"兄弟",從甲。"平明",乙作"誰知",從甲。"爭",甲作"諍",從乙。

〔六五八〕:"終日",甲作"終知",乙作"□之"。"不",甲作"未",從乙。乙在"憂"下衍"於"字。

〔六五九〕:"友",二卷皆訛"有"。"相憐",乙全闕,甲存二字之左半。

〔六六〇〕:"消",二卷原作"霄"。"時",二卷闕,擬補。"没有",二卷原作"未由"。

〔六六一〕:"程",甲作"呈",從乙。"已",二卷原作"以"。"改",甲作"取",從乙。

〔六六二〕:"得",乙作"德",從甲,參看〔一三一〕校。"暫",甲作"漸",乙作"嘈",參看〔〇四九〕校。"優",二卷原作"憂",詳下文〔六七二〕校。"遊",原作"柔"。"優柔",如〔六六七〕所見,乃温柔之意,於此未合。"稍似"待校。

〔六六四〕:"少",甲作"小",從乙。"時鬼",二卷原皆作"之已";甲

卷旁注“時鬼”二字。

〔六六五〕:兩卷各有所闕,互補如此。

〔六六六〕:“起”,乙作“去”,從甲;參看〔六四一〕校。“掃雪”,甲作“搔屑”,乙作“橇雪”。“石”待校。“計”,甲殘,乙作“豈”;待校。

又　斯二九四七　斯五五四九　伯三一六八　據《敦煌掇瑣》校。

女人百歲篇

一十花枝兩斯兼。優柔婀娜復厭厭。父娘憐似瑶臺月。尋常不許出朱簾。〔六六七〕

二十笄年花蕊春。父娘娉許事功勳。香車暮逐隨夫壻。如同蕭史曉從雲。〔六六八〕

三十朱顏美少年。紗窗攬鏡整花鈿。牡丹時節邀歌伴。撥棹乘船採碧蓮。〔六六九〕

四十當家主計深。三男五女惱人心。秦箏不理貪機織。祇恐陽烏昏復沉。〔六七〇〕

五十連夫怕被嫌。强相迎接事嫛纖。尋思二八多輕薄。不愁姑嫂阿家嚴。〔六七一〕

六十面皺髮如絲。行步龍鍾少語詞。愁兒未得婚新婦。憂女隨夫別異居。〔六七二〕

七十衰羸爭奈何。縱饒聞法豈能多。明晨若有微風至。筋骨相牽似打羅。〔六七三〕

八十眼暗耳偏聾。出門喚北却呼東。夢中長見親情鬼。勸妾歸來逐逝風。〔六七四〕

九十餘光似電流。人間萬事一時休。寂然臥枕高牀上。殘葉彫零待暮秋。〔六七五〕

百歲山崖風似頽。如今身化作塵埃。四時祭拜兒孫在。

明月長年照土堆。〔六七六〕

此套有甲乙兩卷,同前套;另有(丙)伯三一六八,見劉書。三卷中,丙卷較完整,乙次之,甲殘較多。兹以丙爲主,以甲乙補充之。三卷題目同。丙在“女人百歲篇”下,有“從壹拾至百年”六字。

〔六六七〕:“兩”,丙作“雨”,從甲乙。“婀娜”,乙丙均作“課那”,甲於下字殘,上字作“婀”。“憐”,丙誤“恰”,乙作“怜”,從甲。“瑶臺月”,丙作“携壹月”,甲作“桂臺月”,乙作“携臺月”。“桂”與“瑶”形近,惟“携”與“瓊”形近。

〔六六八〕:“蕊”,乙作“操”,因“蘂”而誤。“父娘”,乙丙同,甲作“娘娘”。“事”,乙丙同,甲作“助”。“夫壻”,丙誤“夫燭”,乙誤“天燭”,形近;甲誤“風燭”。“蕭史”,丙作“簫吏”,甲作“簫氏”。

〔六六九〕:“朱顔”,丙誤“珠頬”,從甲乙。“少”,甲丙作“小”,從乙。“整”,丙闕,從甲乙。“鈿”,三卷皆作“錢”。“伴”,丙誤“謡”,甲作“儛”,乙闕。“碧蓮”,丙誤“璧連”,甲乙作“碧連”。

〔六七〇〕:“主計”待校,或爲“心計”之意。

〔六七一〕:“連夫”,三卷同。“連”或係籠絡之意,待校。《字寶碎金》:“人嫛孅”,注:“七兼反,七鹽反。”“嫛”即“慊”。“姑嫂”,丙作“娷姑”,從甲乙。“阿家”,丙作“阿嫁”,甲作“在家”,從乙。

〔六七二〕:“龍鍾”,三卷皆作“躘踵”。按《埤蒼》:“‘躘踵’,行不進貌。”《玉篇》謂爲小兒行,意與此不合。“兒”,丙誤“如”;“婚”,丙誤“温”;“憂”,與上句之“愁”應,丙作“優”,均從甲乙。按許書《佛本行集經變文》内,“憂”每作“優”,如“却乃愁優”,“愁優不樂”等是。上文〔六六二〕有同例。“異”,乙丙作“與”,從甲。

〔六七三〕:“奈”,乙丙作“那”,甲作“娜”。“饒”,乙丙同,甲作“然”。“明晨”,丙誤“明風”,從甲乙。“明”字待校。“牽”,丙作“連”,從甲乙。

〔六七四〕:“呼”,乙省作“乎”,丙因誤“來”,從甲。“妾”,甲誤“忘”,從乙丙。“逝”,乙誤“遊”,從甲丙。

〔六七五〕:“餘”,丙誤“雷”,從甲乙。“待”,甲乙誤“大”,從丙。

〔六七六〕:“似”,乙作“以”,應是“已”。“風”待校。“身化作”,甲作“已作化”,從乙丙。“在”,乙丙作“絶”,從甲。“堆”,丙作“塠”,從甲乙,

詳《初探》論時代(七)。

十恩德　周八七　據《敦煌雜録》校。

第一　懷躭守護恩

說着起不舒。慈親身重力全無。起坐要人扶。如伴病。喘息麤。紅顔漸覺焦枯。報恩十月莫報辜。佛且勸門徒。〔六七七〕

第二　臨産□愛恩

今日説向君。苦哉母腸似刀分。禁扇不忍聞。如刀割。血成盆。性命只恐難存。勸君問取釋迦尊。慈母報無門。〔六七八〕

第三　生子忘憂恩

説着鼻頭酸。阿娘肚腸似刀劓。寸寸斷腸肝。聞音樂。無心歡。任他羅綺千般。乞求母子面相看。只願早平安。〔六七九〕

第四　咽苦吐甘恩

今日各須知。可憐父母自家飢。貪餧一孤兒。爲男女。母飢羸。縱食酒肉不肥。大須孝順寄將歸。甘旨莫教虧。〔六八〇〕

第五　乳餉養育恩

擡舉近三年。血成白乳與兒餐。猶恐怕飢寒。聞啼哭。坐不安。腸肚計難翻。任他笙歌百萬般。偷奏豈須看。〔六八一〕

第六　迴乾就濕恩

乾處與兒眠。不嫌污穢與腥羶。慈母臥濕氈。專須縛。怕磨研。不離孤兒體邊。記之父母苦憂憐。恩德過於天。

〔六八二〕

第七　洗濯不淨恩

除母更教誰。三冬十月洗孤兒。十指被風吹。慈烏鳥。繞林飛。銜食報母未歸。枝頭大有百般飛。不孝應也虛。〔六八三〕

第八　造作惡業恩

爲男女作姻。殺個猪羊屈閑人。須肉會諸親。倚早保。下精神。阿娘不爲己身。由他造業自難陳。爲男爲女受沉淪。〔六八四〕

第九　遠行憶念恩

此事實難宣。既爲父母宿因緣。腸肚悉均牽。放兒去。任征邊。阿娘魂魄於先。兒身未出到門前。母意過山關。〔六八五〕

第十　怨憎憐憫恩

流淚數千行。愛别離苦斷心腸。憶念似尋常。十恩德。説一場。人聞爭不悲傷。善男善女審思量。莫教辜負阿耶娘。〔六八六〕

原卷題目冠於辭上，不另行。辭以空格斷句，但多錯誤。

〔六七七〕：題目“懷躬”，原作“懷躭”，“躭”，亦可能爲“胎”，或“將”。許書《佛説諸經雜緣喻因由記》，有“夜叉交下界來，躭此鳥上天去”語，未詳其字，可能爲“將”。記末又有“懷胎難月，母子平安”語。又《百行章》有“懷將十月，因辱(裀褥)三年。代喘傾心，迴乾乳味。如此之恩之難報”，内容正與此曲同。許書《父母恩重變文》屢曰：“十月懷躭。”又曰：“十月迢迢在母胎。”據此種種，姑訂爲“躬”，俟校(劉書《新菩薩經》：“躭下諸州。”據同書《勸善經》，知爲“頒下諸州”之訛)。“不舒”原作“不蘇”，“要”原作“大”。《十二時》〔四四六〕“起坐力弱須人扶”，可證“大”

字不合。“伴”,劉湄村校作“抱”。“鸁”原作“鹿”;“辜”原作“㚘”;“且”原作“旦”。“徒”,叶韻,原作“侍”。

〔六七八〕:題目原四字,兹加一空格,因餘九題皆作五字也。“愛”待校;“母腸”原作“腸母”;“性”原作“姓”。“勸君”句應七字,寫卷於“問”下誤空一格。“迦”原作“伽”。

〔六七九〕:“頭”原作“頊”,並非“頭”之殘,乃“頭”之省也。《西陲祕籍叢殘書儀》斷片跋:“頭尾俱重”,“頭輕”,均作“頏”。“腸”原作“脹”;“劊”原作“割”,失韻。“寸”字原不叠,因此句應五字,故叠。

〔六八〇〕:“憐”原作“怜”。“肉”原作“宍”,古俗字,《斷竹歌》已用之。敦煌本《摩尼教殘經》内,“宍身本性”,“骨筋脈宍皮”等,例甚多。唐天寶六載,張軫及妻邵氏合祔志内有此字,見繆荃孫文集卷六跋文内,並曰:“‘宍’,古‘肉’字,見於《淮南子》、《吴越春秋》諸書。漢碑又作‘宊’。”《碑别字》一,唐段瑗墓誌,“胔”作“茡”。又五,唐齊士員造象記,“肉”作“宍”。——均可參證。“肥”原作“肥”。“旨”原作“脂”。

〔六八一〕:“擡”原作“臺”;“猶”原作“由”。“翻”原作“潘”,待校。“笙”原作“箏”。“偷”待校。“豈”原作“且”。

〔六八二〕:題目“迴”原作“廹”,據上文引《百行草》“迴乾乳味”句改。惟亦可能爲“推”,因“廹”乃“追”之訛,“追”乃“搥”之省,“搥”乃“推”之變。猶之《百歲篇》〔六七六〕,“堆”誤作“塠”也。“眠”原作“服”,失韻。“與”,擬補,因“不嫌”句應七字。“污穢”原作“穢污”;“羶”原作“膻”。“專須縛”待校。此處乃三字二句,原誤連爲一句。“體”原作“倚”,因省作“体”而訛。“記之”句應七字,原誤將“記”字屬上句。“憐”原作“怜”。

〔六八三〕:首句原作“除父更須交隨”,“須”旁有“卜”,示“須”爲衍文,應删,詳〔一五六〕校。意謂冬寒洗濯不淨,非母愛不辦,故“父”應改爲“母”。“孤”原作“孫”,從〔六八〇〕〔六八二〕之“孤兒”改。“大有”待校。

〔六八四〕:首句應五字;原作“爲男爲女作姻”,次“爲”字衍。“殺個”原作“煞他”。唐寫本以“煞”爲“殺”者甚多。《鳴沙石室佚書》内李白詩,有“匈奴已煞戮”句。敦煌本“慧超往五天竺國傳”内,有“相煞”、“殤煞”(即“傷殺”)等。許書《寫經題記》内,《證明經》題:“不曾煞猪。”又《金剛經讚文》“每日六齋斷宰煞”等。《碑别字》五“殺”字條:魏楊宣

碑作“煞”,齊高叡脩寺碑作“敍”,隋皇甫誕碑作“㪇”。李復之《續幽怪録》、段成式《酉陽雜俎》等書内,以“煞”代“殺”,亦數見不鮮。“肉”,原作“害”,乃“宍”之訛。“倚早保”待校。“由”原作“榮”,待校。此句應七字,因題目云云,於“造”下補“業”。“沉”原作“汛”。

〔六八五〕:題目“遠”原作“速”;“宣”原作“宜”,失韻;“既”原作“寄”,待校。“放兒去”原作“仿□去”;“關”原作“開”。

〔六八六〕:題目原作“宂音憎憃恩”;上二字乃“冤憎”之訛,中二字乃“怜慜”之訛,因訂作“怨憎憐憫”。“愛”原作“受”,從王化中校。《涅槃經》十二:“八相爲苦,所謂生苦、老苦、病苦、死苦、愛别離苦、怨憎會苦、求不得苦、五盛陰苦。”“斷”原作“繼”,待校。“爭不悲傷”原作“不爭悲場”,“場”又誤屬下句。“善男善女”原作“若易善女”。“審思量”三字原另斷句。

失調名　斯六二〇八　據北京圖書館鈔本校。

十二月相思

正月孟春春猶寒。狂夫□□□□□。無端嫁得長征壻。教妾尋常獨自眠。〔六八七〕

二月仲春春未熱。自别□□實難掣。貞君一去已三秋。黄鳥窗邊啼新月。也也也也。〔六八八〕

三月季春春漸暄。忽憶遼陽愁轉添。歎妾思君腸欲斷。君□□□□□□。〔六八九〕

四月孟夏夏漸熱。忽憶貞君無時節。妾今猶在舊日境。君何不憶妾心竭。也也也也。〔六九〇〕

五月仲夏夏盛熱。忽憶征人愁更切。一步一□□山東。忽見□□□□□。〔六九一〕

六月季夏夏共同。妾亦情如對秋風。□□□□□□□。□□□□□□□。〔六九二〕

七月孟秋秋已涼。寒雁南飛數幾行。賤妾思君腸欲斷。

□□□□□□□。〔六九三〕

八月仲秋秋已闌。日日愁君行路難。妾願秋胡速相見。□□□□□□□。〔六九四〕

九月季秋秋欲末。忽憶貞君無時節。□□錦被冷如冰。與□□□□□□。〔六九五〕

十月孟冬冬漸寒。今尚紛紛雪滿山。□□別君盡□罷。愁君作客在□□。〔六九六〕

十一月仲冬冬盛寒。憂□獨坐緑窗前。戰袍緣何不領□。愁君□□□□□。〔六九七〕

十二月季冬冬極寒。晝夜愁君臥不安。□□□子無人見。忽憶貞君□□□。〔六九八〕

此曲之體制與成因,已詳《初探》論體裁。其與伯四九九四卷所謂《曲録》之關係,當於此套曲辭内詳見之。全套十二首,皆七言、四句、三韻,或平或仄。文字殘闕三分之一;所存者又訛别特甚。題目"相思"原作"想思"。寫卷内"相"、"想"每相通。如〔四四二〕後附詩有"非非相",即"非非想"也。〔一三一〕校亦可參考。牛津圖書館藏福建民歌内,有新刊臺灣《十二月想思歌》(見北京圖書館館刊十卷五號,向達《瀛涯瑣志》)足見此名沿用千年,並字體亦未變。原卷從正月至八月,第一字皆因破爛而闕,爲逐月補齊。

〔六八七〕:"猶寒"原作"漸暄"。按《曲録》節序表:"正月孟春猶寒……三月季春漸暄……"曲辭顯誤。"夫"、"長",原皆闕,擬補。"嫁"原作"假"。"征壻"原作"貞聟",詳〔〇一〇〕校。末句原作"校接尋常讀自綿"。

〔六八八〕:"未熱"原作"已熱"。按節序表:"二月仲春漸暖……四月孟夏已熱……"曲辭顯誤。"實難掣"待校;"實"原作"室"。三句原作"貞□一器□三秋"。"啼"原闕,擬補。"新月"原作"秋月",形近。辭末"也也也也",僅二月與四月有,餘無,未詳何意。可能爲和聲,摹仿啼泣。

〔六八九〕:"漸"原闕,據節序表補。次句原作"忽□了羊愁轉□"。

“歎”原作“羡”。“斷”原闕，擬補。

〔六九〇〕：節序表四月五月皆曰“盛熱”；此於四月曰“漸熱”，甚合。“無時節”原作“無□”，照九月次句訂。三句原作“接今遊在舊日静”，擬改如此，俟校。末句“憶”原作“億”，〔六九五〕、〔六九八〕同，參看〔一二四〕校。“妾”原闕，擬補。“竭”原作“偈”，王文才校作“結”，仍待校。

〔六九一〕：“征”原作“貞”；“貞人”，可能原是“貞夫”或“貞君”。“切”原闕，依韻補。

〔六九二〕：“夏共同”待校。節序表作“六月季夏極熱”。“妾”原作“接”；“情如”原作“憤與”：上以形訛，下以聲訛。

〔六九三〕：節序表作“七月孟秋已熱”，辭作“已涼”，足訂表訛。“南”原作“能”。《樂世詞》〔一三八〕“雁南飛”，訛作“雁難飛”，可參考。“幾”、“斷”原均闕，擬補，待校。

〔六九四〕：“闌”原作“萌”，乃因“蘭”而訛也，詳〔四三六〕校。節序表：“八月仲秋漸涼。”“妾”原作“接”。

〔六九五〕：節序表作“九月季秋霜冷”，曲辭尚合。三句所闕，或係“一牀”二字。

〔六九六〕：“漸寒”與節序表同。“今尚”待校。“雪滿”原作“雷付”，待校。末韻應是“關”、“山”、“安”等字。

〔六九七〕：“盛寒”原作“漸寒”，依節序表改。“獨”原作“賣”；“賣”乃“讀”之殘，正月有“讀自綿”，可證。“緑”原作“録”。三句之空格原無；姑設在“不領”下，待校。或係“不領去”，或係“久不領”。

〔六九八〕：“極寒”，可訂節序表“盛寒”之訛。表中六月既“極熱”，十二月當爲“極寒”。“貞”原作“斯”，從四月、九月之次句改。

按〔六九四〕有“妾願秋胡速相見”，《伍子胥變文》有“君作秋胡不相識，妾亦無心學採桑”，足見秋胡戲妻乃唐代民間文藝中習用之故實。敦煌卷子《秋胡》小説因通篇無一韻語，無從指爲變文。屢曰“貞妻”，與此曲屢曰“貞君”，亦同一意義，可以互參。

第三　大　曲

蘇莫遮　伯三三六〇　斯二〇八〇　斯四六七　斯二九八五　以下五套，均據《敦煌曲子詞集》校。

大唐五臺曲子六首。寄在蘇莫遮。

第一

大聖堂。非凡地。左右盤龍。唯有臺相倚。嶺岫嵯峨朝霧已。花木芬芳。菩薩多靈異。　面慈悲。心歡喜。西國神僧。遠遠來瞻禮。瑞彩時時巖下起。福祚當今。萬古千秋歲。〔一〇〇一〕

第二

上東臺。過北斗。望見扶桑。海畔龍神鬬。雨雹相和驚林藪。霧捲雲收。現化千般有。　吉祥鳴。師子吼。聞者狐疑。便往羅延走。纔念文殊三兩口。大聖慈悲。方便潛身救。〔一〇〇二〕

第三

上北臺。登險道。石逕崚嶒。緩步行多少。遍地莓苔異軟草。定水潛流。一日三回到。　駱駝崖。風裊裊。來往巡遊。須是身心好。羅漢巖頭觀㴔瀑。不得久停。唯有龍神澡。〔一〇〇三〕

第四

上中臺。盤道遠。萬仞迢迢。髣髴回天半。寶石巉巖光燦爛。異草名花。似錦堪遊翫。　玉華池。金沙泮。沙窟千

年。到者身心顫。禮拜虔誠重發願。五色祥雲。一日三回現。〔一〇〇四〕

第五

上西臺。真聖境。阿耨池邊。好是金橋影。兩道圓光明似鏡。一朵香山。崒屼堪吟詠。　師子蹤。深印定。八德池邊。甘露常清淨。菩薩行時龍衆請。居士談揚。唯有天人聽。〔一〇〇五〕

第六

上南臺。林嶺别。淨境孤高。巖下觀星月。遠眺遐方思情悦。或聽神鐘。感愧捻香爇。　蜀錦花。銀絲結。供養諸天。菡萏無人折。往日塵勞今消滅。福壽延年。爲見真菩薩。〔一〇〇六〕

此曲寫作時代,可能在武后與玄宗兩朝之間。有(甲)伯三三六〇、(乙)斯二〇八〇、(丙)斯四六七、(丁)斯二九八五,共四卷。前三卷彼此異文之情形,已詳王集上卷,兹不轉述。(丁)卷據日藏卷八十五所載"道安法師念佛經文",祇存前三首。題與辭,皆就四卷中擇善而從;而引許書下輯鹹字十八號《五臺山讚文》十六首,及《敦煌石室遺書》所載玄本撰《五臺山聖境讚》八首内之材料,多所參訂。意在明三篇之寫作時期或相去不遠耳。參看《初探》論時代之末節。題用甲卷,惟"六首"原作"五首"。丁卷題作"道安法師念佛經文",驟視之,不但不知爲大曲,且不知爲曲也。其誤已辨於《初探》。

〔一〇〇一〕:此辭之前,原無"第一"二字。若謂認作大曲之序遍,故不予次第,則既用六首同調,後面又無入破之指明,此説似亦難通。况三卷中,此首皆居五臺辭之前,惟在丁卷,獨爲所有三辭之殿,其已混亂可知。故兹仍統編全套六首爲六遍,從第一遍起,以數目次第之。"霧已",三卷作"霧起",韻重,意未合,從丁卷。丁卷此首列於第三,辭前無任何標題。"盤龍"作"龍磻","唯"作"焉","嶺岫"作"險

突”,“霧已”作“戊己”,“西國神僧”作“印玉真僧”,“玉”應是“国”之省。“遠遠”作“往往”,“瞻”作“迎”,“巖”作“簾”,“當今”作“唐川”。

〔一〇〇二〕:三卷“斗”作“平”,失韻;“捲”作“卷”:均從丁。“吉祥鳴,師子吼”,《讚文》有“師子壹吼三千界,及吉祥聖鳥時時現”二語。“怕往羅延走”,甲作“怕網羅烟走”,丙作“便往那邊走”,丁作“怕往羅筵走”。明鎮澄《清凉山志》二,東臺十四靈跡,一曰那羅延窟:“臺東畔,其内風氣凛然,盛夏有冰。”按卷子書法,“延”“邊”同作“迊”。《讚文》曰:“如今直智那羅邊。”丁卷此首列在最前,而於辭尾注“第五首”三字。“扶桑”作“浮乘”(乃“桒”之轉訛)。“現化”作“化現”,“狐”作“孤”,“兩”作“五”。

〔一〇〇三〕:“險”原作“嶮”。《讚文》有“東臺嶮峻甚蹉跳”句。《聖境讚》亦作“嶮嵯峨”。“嶙嶒”原作“峻層”。“緩”,三卷作“踙”,丁獨作“緩”,另詳《内家嬌》〔〇二三〕校。“遍地莓苔異軟草”,意原可通。丁卷“異”作“唯”。乙卷作“遍地名花微軟草”,“微”費解。按下一首有“異草名花,似錦堪遊翫”句,則此句可能原作“遍地名花和異草”,惟“和”、“微”字形不近。“日”,丁誤“里”,參看〔〇〇二〕校。“回”,丙丁俱作“迴”。“到”,丁作“倒”。“崖”,甲丙作“嵑”,乙作“焉”,丁作“塢”。《讚文》有“北臺南刧駱駝邊”句。“遊”,丁作“猶”。“巖”,丁作“嵒”。“頭”,甲作“頂”,乙作“前”,從丙丁。“渿”,丁“奈”。“瀑”,三卷作“河”,失韻;丁作“好”,又與上韻複,待校。“澡”,原作“操”,擬改。《讚文》云:“北臺頂上有龍宫,雷聲及濟列山林。娑揭羅龍王宫裹坐,小龍諸法聽風來。”

〔一〇〇四〕:“泮”指水,乙作“伴”,丙作“畔”,均不合。

〔一〇〇五〕:“崪”原作“崒”,詳《初探》考屑。“菩薩行時龍衆請”,《讚文》有“大聖文殊鎮五臺,盡是龍重上如來”。依《首楞嚴三昧經》下,應作“龍種上如來”,文殊之本地也。

〔一〇〇六〕:“或聽神鐘,感愧捻香爇”,《讚文》叙南臺云:“聖鐘不擊自然鳴。”“無人折”,丙作“人間徹”,義未曉。

鬬百草　斯六五三七　伯三二七一

第一

建寺祈長生。花林摘浮郎。有情離合花。無風獨摇草。喜去喜去覓草。色數莫令少。〔一〇〇七〕

第二

佳麗重名城。簪花競鬬新。不怕西山白。惟須東海平。喜去喜去覓草。覺走鬬花先。〔一〇〇八〕

第三

望春希長樂。南樓對北華。但看結李草。何時憐頡花。喜去喜去覓草。鬬罷且歸家。〔一〇〇九〕

第四

庭前一株花。芬芳獨自好。欲摘問旁人。兩兩相捻笑。喜去喜去覓草。灼灼其花報。〔一〇一〇〕

此套辭雖簡,而不可通處特多！王集已參兩卷所見,猶扞格如此。若無新資料參考,殆難有進。

〔一〇〇七〕:“寺”原作“士”,待考。“浮郎”待校。“郎”,應與“草”、“少”叶,而不得其字。“獨摇”草名,與“離合花”對。詳《初探》後記。

〔一〇〇八〕:“名城”原作“明臣”;“簪”原作“爭”,均待校。“競”原作“兢”。“喜去喜去”下,原無“覓草”二字,依首末二辭補。末句待校,“先”失韻。

〔一〇〇九〕:望春,宫名、樓名;長樂,坂名、驛名;臨滻水,詳《初探》考屑。“希”、“結”、“李草”、“頡花”,均待校。“喜去喜去”下,原亦無“覓草”二字。參看後記〔一〇〇九〕條。

〔一〇一〇〕:“笑”原作“取”,失韻,仍待校。“捻”同“拈”,詳《初探》考屑。

阿曹婆　斯六五三七

第一

昨夜春風入户來。動如開。祇見庭前花欲發。半含咍。直爲思君容貌改。征夫鎮在隴西坏。正見庭前雙鵲喜。君在塞外遠征迴。夢先來。〔一〇一一〕

第二

獨坐幽閨思轉多。意如何。秋夜更長難可度。慢憐他。每恨狂夫薄行跡。一從征出鎮蹉跎。直爲思君容貌改。疆場還□□□□□。□□□。〔一〇一二〕

第三

當本祇言三載歸。灼灼期。朝暮啼多淹損眼。信音稀。妾在空閨恒獨寢。君在塞北亦應知。懊惱無辭呈肝膽。留心會合待明時。□□□。〔一〇一三〕

〔一〇一一〕:“入户來”原作“來入户”,“開”原作“門”,皆失韻。“直”字原闕,從次首補。“坏”原作“盃”,“喜”原作“熹”。《神農本草經》謂“胡鷰作窠,喜長”。敦煌唐以前精寫《本草經》殘片,“喜”作“熹”。《碑别字》三,唐老君《石象碑》之“喜”原作“憙”,並可參考。“在”原作“王”。“夢”原作“薆”,從向柳谿校,意甚精！參看後記〔一〇一一〕條。

〔一〇一二〕:“慢”原作“曼”。“每恨”句亦見《五更轉》〔四〇六〕,二辭或出一手。辭末所闕,應祇七字,王集多列一空格,或原本有襯字,兹存之。

〔一〇一三〕:此與《五更轉》閨怨之〔四〇九〕文字大致相同。《五更轉》首句作“當本只言今載歸”,不同僅二字。“淹”原作“掩”。《十二時》〔五五二〕“朝朝勤换淹花水”,可參考。《董西厢・沁園春》“盈盈地粉淚,淹損鈿窩”等,應皆由唐曲來。“音稀”皆叶韻,二字原闕;〔四〇九〕作“誰知一别音信稀”,因擬補。下句王集空三格,祇有“妾在”或“賤妾”二字須補;多空一格,或亦有襯字歟?〔四〇九〕此句作“賤妾猶自姮娥月”。“君在”原作“君

王”,“懊惱”原作“惱懊”,恐係王集誤植。“辭”原作“知”,意未合。“待明時”原可通;疑係“待何時”之訛,俟校。末闕三字句,應綴三空格待補。

以上二套,可能皆盛唐作品,詳《初探》論時代(五)。

何滿子　斯六五三七

第一

半夜秋風凛凛高。長城俠客逞雄豪。手執鋼刀利霜雪。腰間恒掛可吹毛。〔一〇一四〕

第二

秋水澄澄深復深。喻如賤妾歲寒心。江頭寂寞無音信。薄暮惟聞塞鳥吟。〔一〇一五〕

第三

城傍獵騎各翩翩。側坐金鞍調馬鞭。胡言漢語真難會。聽取胡歌甚可憐。〔一〇一六〕

第四

金河一去路千千。欲到天邊更有天。馬上不知時曆變。回來未半早經年。〔一〇一七〕

此套原無“第一”、“第二”等標題,因訂爲大曲,補列。詳《初探》曲調考證。其辭可能爲盛唐作品,見《初探》論時代之末。

〔一〇一四〕:“鋼”原作“剛”。“霜”原闕,擬補,惟意欠佳。因霜雪言色、言光,不言利也。“掛”原作“垂”,形近之訛。羅書《季布歌》“垂賞堆金條格新”,疑亦“掛賞”之訛。

〔一〇一五〕:“深復深”原作“掬復掬”,與“心”、“吟”不叶。餘三首此句皆叶,此首不當獨異。“掬”、“深”,形甚近。“塞”字原闕,可補者甚多;姑從辭境補此,俟校。

〔一〇一六〕:調,弄也。王維《少年行》“偏坐金鞍調白羽”,杜甫《小

胡孫》詩“預哂愁胡面，初調見馬鞭”，均可參考。

〔一〇一七〕：“時曆”原作“何處”，從邵潭秋校，形近，意甚精！“回”原作“迴”。

劍器詞　斯六五三七

第一

皇帝持刀强。一一上秦王。聞賊勇勇勇。擬欲向前湯。心手三五箇。萬人誰敢當。從家緣業重。終日事三郎。〔一〇一八〕

第二

丈夫氣力全。一個擬當千。猛氣衝心出。視死亦如眠。率率不離手。恒日在陣前。譬如鶻打雁。左右悉皆穿。〔一〇一九〕

第三

排備白旗舞。先自有由來。合如花焰秀。散若電光開。喊聲天地裂。騰踏山岳摧。劍器呈多少。渾脱向前來。〔一〇二〇〕

《劍器》之舞容，及此辭與杜甫詩序、姚合《劍器詞》等之關合處，俱詳《初探》第四章。辭亦應出玄宗朝，詳《初探》論時代（五）。

〔一〇一八〕：起三句及“心手”、“從家”，均待校。“湯”一作“盪”，衝也。詳《初探》考屑。“三五”原作“五三”。

〔一〇一九〕：“一”字原闕，擬補。“視”原作“眥”。“率率”待校，按字形或係“常常”之訛。

〔一〇二〇〕：“排備”、“花焰”，均待校。“舞”原作“儛”。“由來”原作“來由”，失韻。“喊”原作“嗽”，與〔〇七九〕“譀”字同例，與〔六一七〕之“嗽食”義别。“岳”原作“岦”。

後　　記

一

右稿於敦煌曲之分類，闢“定格聯章”一體，前與“普通雜曲”有别，後與“大曲”有别。關於聯章之内涵，及大曲之特點，在《敦煌曲初探》第二章曲調考證及第五章論體裁内，已反覆詳明，此處實毋庸再有所贅。惟國内研討唐宋燕樂者，於唐宋大曲情形，每有别解；甚至認大曲之多遍聯唱，與宋人轉踏及鼓子詞等之同調多章聯唱無别。此雖爲二十年前之舊説，其後容已經過改訂，一歸於正，惟因個人見聞陋塞，尚未見及，竊恐其别解仍然存在於讀者，而此稿分類之特點，乃恰恰與之相反，因於此不得不有所補述焉。

唐代燕樂情形，向與世人隔閡之甚者，首推唐人之歌詩。此方面留滯之誤解甚多，影響亦大。其次爲唐戲弄情形，其自身雖未見白於世，却與别方面無大關係。其次爲唐大曲情形，因其與宋大曲部分相同，王國維於宋大曲已大致考明，縱留問題，亦無關根本；頃有唐聲詩考、唐戲弄、唐大曲第三考諸稿，冀或彌補一二。而不意於唐宋大曲之樂制部分，今日仍有重言以申明之必要也！表示大曲與聯章之樂制相近者，其始似爲清初王奕清之《詞譜》；其後，進一步認爲相同者，不止一人，要以二十年前鄭振鐸《宋金元諸宫調考》内所述，較爲具體。繼有凌景埏《説套曲之成立》，近有葉德均論鼓子詞，亦同其旨趣。鄭氏認大曲與聯章同樂制，乃同宫調之同調聯唱；唱賺與南北套曲同樂制，乃同宫調之異調聯唱；諸宫調之體最複雜，乃異宫調之異調聯唱。凌氏則認爲大曲與鼓子詞皆爲同調之“連遍”而已。葉氏亦謂鼓子詞“全篇是聯合同調的詞牌十二首，反覆地運用，和大曲及傳踏等相同”。《宋元明講唱文學》二。兹就鄭、凌二氏之説與此稿之相抵觸處，加以辨析，餘略不論。

鄭氏曰：見《痀僂集》一五四至二一一頁。

> “不問是令、是慢，差不多都是以二段歌語合成的爲常例。……與大曲之聯合若干歌篇，鼓子詞之連用若干同調的曲子，

來詠唱一件故事,其結構正是相同的。不過令慢多限於二段,而大曲與鼓子詞,則往往是十篇以上的結合而已。"

"詞祇是抒情的短曲,最長也不過是一百餘字;大曲進步了,却也祇是用十個八個同樣的曲調,來反覆詠唱着一件故事的歌體。"

"由單調的以二段曲子組成的詞,由單調的以八支或十支以上的同樣的曲調組成的大曲,反覆歌唱,聲貌全同,豈不會令聽者覺得厭倦麽!"

"大曲的結構,極爲簡單。爲的是舞曲,故祇是以同一曲調,翻來覆去的,唱了一遍又一遍,常是唱了九遍十遍而未已!"

"宋詞中常有用大曲來詠唱一件故事的。……董穎……《薄媚》……無名氏《九張機》……《調笑集句》……鄭彦能《調笑轉踏》……晁無咎《調笑》……其結構與大曲大都相同。……詠唱馮燕事的大曲《水調歌頭》……《採蓮》大曲……其結構也完全相同。惟其遍數不同,各遍之名也有别耳。"

"唐宋大曲的歌唱方式,似極流行……趙德麟的詠《會真記》的《商調蝶戀花》,是應用此體的。"

凌氏曰:《文史雜誌》六卷一期。

"法曲、大曲係一詞連續歌唱,乃是'連遍'。謂套曲由此演進而成,猶可;謂即套曲之一種,則不可也。"

"《樂府雅詞》卷首,録'轉達',計有無名氏集句《調笑》,鄭僅《調笑》、晁無咎《調笑》及《九張機》……仍係連遍,非套曲也。"

據此,鄭氏之將大曲與聯章合而爲一,乃基於三方面——一曰用同曲調:大曲多遍之間,乃同曲調;聯章多遍之間,亦同曲調。二曰結構簡單:大曲之多遍,直接鱗次;聯章之多首,亦直接鱗次。三曰聲貌相同:大曲是舞曲,反覆歌舞,聲貌全同;聯章作轉踏,或作鼓子詞,自始至終,亦同聲貌。最後一層,鄭氏無其辭,但有其意。凌氏之認大曲爲"連遍",乃因其以一詞連續歌唱。二氏之説,有此種種,今若按諸實際,則無論唐宋兩代,凡此種種,均不能成立。

首先:宋大曲各遍有十八種不相同之名稱:序,引,歌,歙,嗺,哨,行,中腔,踏歌,排遍,延遍,攧遍,入破,虚催,衮遍,催拍,歇拍,煞衮;彼

此間之字數、句數、韻數，亦大半不同。即雜曲中同一調名之令、引、近、慢等，彼此之間，亦各自爲調，從無令等於引，引等於近，近等於慢之事。至如《霓裳中序第一》、《鈿帶長中腔》、《獻天壽嗺子》等，見《樂學軌範》。均獨立成調，其例亦不勝舉。足證其所在原大曲中各遍之韻逗曲折，均有一部分或大部分不同。凡此諸調，今日五代兩宋之傳辭俱在，一覽可知，毋俟辭費。即曰"連遍"，亦何嘗是"一詞連續歌唱"！假使宋大曲之一調多遍，均同"一詞"，則向來調名下分綴引、近、慢、中序、中腔、嗺子等字，尚有可作用？豈不多事乎？唐大曲傳辭太少，已有者多數爲齊言聲詩；僅敦煌所傳大曲内，有兩套是長短句。其爲齊言聲詩者，前後之各遍，不過有五絶與七絶之兩種分别而已，可以謂之同"辭調"。至於"曲調"方面，因其節拍之始、中、終，由緩至急，由急至緩，入破則急，出破則緩，曲度顯然不同，敢斷其所配歌辭之唱腔，亦不盡同；甚至小同之中，存在大異。故敦煌卷子工尺譜内《傾杯樂》、《西江月》、《伊州》，均有慢曲子、急曲子兩種，此外又有《急胡相問》；《唐會要》載天寶末所頒訂之曲名中，《三臺》、《樂世》、《火鳳》、《泛蘭叢》等等以外，另有《急三臺》、《急樂世》、《急火鳳》、《急泛蘭叢》等等，皆别爲獨立之調。即《陸州》之外有《簇拍陸州》，《相府蓮》之外有《簇拍相府蓮》，亦同此制。凡此分明在大曲中則爲急遍，摘遍單唱則爲急曲，直以遍爲調也。拙著《詞曲通義》曰："詞中大遍，無論法曲、大曲，皆有散序、歌頭，即等於套曲之散板引子。大曲之有殺袞，即等於套曲之有煞尾。故法曲、大曲，雖爲一調多遍相聯，實已確具成套形式。質言之：即套曲之一種也。"所言似不爲過。而凌氏則曰："謂套曲由此演進而成猶可，謂即套曲之一種則不可。"蓋於唐宋法曲、大曲之組織與性質，及其演變散詞隻曲之關係，均别有看法耳。尤其聲詩之同用五絶者，現已知有四十餘牌名；同用七絶者，現已知有五十餘牌名。必其"辭調"雖同，"曲調"各異，然後牌名始異。其他印證尚多，此難盡述。詳拙著《唐聲詩考》。曰"遍"，乃音曲之單位，並無體段重複之涵義在内也；曰某某大曲，乃全套樂曲之總名，亦並不限其各遍一腔，其制固如此也。

不但大曲爲然，即聯章體，無論唐宋，亦非自始至終、祇單純表現於一種辭調也。例如此稿所載《五更轉》〔四〇六〕套，每更分作句法不同

之兩調;〔四一八〕套,每更分作三曲,韻數不同;《十二時》〔五〇一〕套,主曲輔曲之句法有異。宋聯章體内,《調笑》一套之末有《破子》;《九張機》一套之末亦另有類似换頭之二曲,疑亦爲《破子》。南曲中顯然有此種套式,不過改《破子》爲《尾聲》而已。辭調如此,其所配合之曲調,彼此並不等同,則又可知。

唐代配合音樂之伎藝,有顯著之三大系統:曰歌舞,曰講唱,曰戲弄。大曲與普通雜曲,同屬歌舞系統,以大曲之歌舞爲極致。雜曲中之聯章,一部分與變文同屬講唱系統,一部分爲轉踏,作簡單舞踏,均與大曲截然兩事!因之,彼此結構,亦不相同。參看《初探》論體裁,結論處附表。唐代長篇聯章之前後必帶説白。今雖無傳辭可證,却有傳説可推。詳《初探》論體裁内,聯章講唱一節。宋代聯章或《調笑轉踏》,或鼓子詞,其唱辭之前多帶有時、或致語,均非由唱辭直接鱗次者;特其詩與致語等,今日有存、有佚,有隱、有顯而已。謂之結構並不簡單,亦無不可。淺喻之:如今日京劇中猶演《小放牛》或《小上墳》等,其唱辭誠如鄭氏言"祇是以同一曲調,翻來覆去的,唱了一遍又一遍,常是唱了九遍十遍而未已"者。但每辭或多辭之前,均有説白間隔,並非以唱辭直接鱗次。特在伶工所備脚本内,可能祇載唱辭,不備説白耳。宋大曲已用以演故事,入雜劇與院本,其唱辭前後,必然有説白,姑不論;唐大曲以樂爲主,舞次之,歌爲輔;樂遍極多,而舞遍次之,歌遍最少。《舊唐書·音樂志》叙文宗朝太常禮院引破陣樂舊有之歌辭僅一遍,而破陣樂乃大樂,絶不止一遍。疑大曲歌辭有原祇一遍者,並非多遍而其餘失傳也。故敦煌卷子伯三二七一等所載《泛龍舟》〔一三三〕等僅一遍,《樂世詞》〔一三七〕等,僅二遍,可能原是大曲之全辭。校録稿於此一首兩首之辭,未敢編入大曲者,乃俟考耳。王國維《唐宋大曲考》謂疊數曲而成,無排遍入破之名者,爲轉踏,非大曲,殊不然。例如敦煌曲《劍器詞》三首,並非排遍入破之名,但何得謂之轉踏?須知其辭雖三遍四遍,其樂則多遍。王氏此説,蓋已啓鄭氏主張大曲與轉踏無别之端矣!倘從歌爲主體看:則一套之中,有因樂遍、舞遍、安插前後而得間歇者,亦有必須以歌趁樂、趁舞,爲緊張階段者,猶之講唱系統中,講之所以伴唱也。唐大曲絶無開始動樂便唱,或同時歌罷舞止,樂亦隨闋者,其結構似亦

不得謂之簡單。但大曲在樂舞下之不簡單，與聯章在講唱下之不簡單，彼此顯然兩事！大曲方面有杜甫詩之寫《劍器》大曲，王建、白居易詩之寫《霓裳羽衣》法曲，沈亞之、盧肇賦之寫《柘枝》大曲等，皆斑斑可考，信而有徵。近人於唐大曲之結構，所以有"簡單"之感者，或因另有比較，或因衹見其歌辭，不見其樂譜、舞譜，亦遂忘其當時固與樂舞密切配合耳。然而鄭氏既講及"聲貌"，則此説又不然矣！

在大曲中，節拍之作用，實貫徹樂、舞、歌三事。唐大曲最長有五十餘遍者，其中變化，首先在曲拍。簡言之：開始歌遍、排遍，均較舒緩；入破以後，所謂"急遍"，當與胡旋女之作《團亂旋》者相應；徹，則猶尾聲耳。觀毛奇齡《皇言定聲録》七，所傳唐人唱古樂府《孤兒行》之"節解序譜"，分爲散序、拍序、掣拍、促拍、散煞、五級，於此點益覺明顯，絶非五十遍各等於一遍。似此情形，去鄭氏"反覆歌唱，聲貌全同，豈不會令聽者覺得厭倦麽"云云，及凌氏"一詞連續歌唱"云云，均已甚遠！《柘枝》大曲至北宋，猶傳數十遍之長，而寇凖好之，自旦至暮，反覆不厭，至被號爲"《柘枝顛》"，乃一明例。寇凖所賞之歌舞數十遍，絶非各等於一遍也。沈括《夢溪筆談》五。七言四句之《楊柳枝》，論辭調，簡單甚矣，但中唐以後，可能已編入大曲，故白居易翻爲新聲，合以軟舞。軟舞風流旖旎，以柔媚勝；小蠻、樊素，遂因此盛傳洛下。白詩狀其聲態，謂"唳鶴晴呼侶，哀猿夜叫兒。玉敲音歷歷，珠貫字纍纍"。但唱來唱去，終不過是七言四句而已，何以聲貌有如此者？及至乾符間，許州刺史薛能猶不之滿，認爲宫商不高；令部伎少女，改爲健舞，而自己刻意爲辭，稱"《楊柳新聲》"，美之曰"洋洋乎唐風"，可謂誇矣！其聲貌又必有白氏之時所未曾及者。然而按其辭調，唱來唱去，唱之不已者，仍是七言四句而已。當時人欣賞藝術之標準，未必十分低劣；對此七言四句體，既絶不覺厭倦也如此，又安能必其聲貌全同歟？最簡單之《楊柳枝》尚且如此，其他可推。

説明上三層均不能成立，即謂唐代大曲之歌舞，與聯章之講唱，乃兩種不同之樂制，不能合一。此稿所以闢"定格聯章"一體，舉其辭約三百首，與普通雜曲及大曲，鼎足而三者，正基於此種事實耳。不知讀者於此，已能無疑否。

王奕清《詞譜》,於散詞而外,能另有一卷,專録成套之詞式,無論其所録尚存在有何問題,在當時總算一大進步！其以前所有之詞譜,皆不及也。王譜所録,有《清平調》四章,有《樂府詩集》所載盛唐大曲五套,有宋人《調笑》及《九張機》等。若以與此稿之分類,作詳細比較,其判别標準,顯有不同。先論《清平調》:據《初探》第二章所論唐大曲構成之條件,《清平調》三首之傳本,既向不具大曲之形式,而有關之傳説,又向未言其有舞容,應斷爲普通聯章,與此稿内《定風波》傷寒三首,〔一〇〇〕以下。《婆羅門》望月四首〔一〇四〕以下。等等同體制,並非大曲之歌辭。次論《九張機》:譜中雖於第九張機之辭後,尚綴二首换頭之《破子》,但辭前致語中,曾説明"九張",想基於當時民間機織之實際情形。《樂學軌範》述朝鮮鄉樂所得宋大曲之樂制,分慢、急、中、三類,有"慢機"、"急機"、"中機"名目,恰與上文論唐大曲之曲度者合。日人内藤《宋樂與朝鮮樂之關係》一文内,既謂九張機乃"由一張機至九張機,所謂機織歌之詞曲",又謂鄉樂之分慢、急、中、機,"以九張機之樂曲爲基礎",未免牽混矣。其多一張或少一張不得,猶之《五更轉》《十二時》,多一更或一時不得,少一更或一時亦不得;分明有定格,分明是"定格聯章",與鼓子詞詠故事之各調,如《調笑》,或《蝶戀花》或《漁家傲》或《望江南》等之相聯,多一首少一首無定限者,顯然不同。因此,《詞譜》此一卷内之所有,實包含三種不同之體制:普通聯章、定格聯章及大曲。上二種,又各有唱而不講者,及講唱兼施者。王氏所以猶未作如此之判别者,乃時代之使然。此三種不同之體制,在敦煌曲内,早已皆有。三百年前,王譜不能分者,吾人今日於敦煌曲,似不妨分。惟所分是否的當,仍俟今後讀者之裁定耳。用於辨析鄭氏等舊説之餘,附帶及之。

癸巳重陽,在成都,二北。

二

前稿既竣,略見他本他説足資校訂者,彙列於此——

〔〇〇二〕:近人傅芸子《白川集》有《敦煌俗曲之發現及其展開》一文,以上簡稱"傅文"。尚稱"云謡集雜曲子"。所據二卷子:一爲伯二八

三八;一稱“倫敦編號不詳”,應即指斯一四四一。近人徐嘉瑞《詞曲與交通》稱“玄謡集雜曲子”,爲時亦甚早。

〔〇一〇〕:明方以智《通雅》十九:“‘聟’即‘壻’,一曰‘卒便’。《干禄書》又作‘聓’。邛崍唐龍興寺碑内“女壻郭乾德”,即作此體。《風俗通》‘怪神女新從聟家來’,是漢時所造字,故《方言》‘聟謂之倩’。郭璞注曰‘今俗呼女壻爲卒便,一作平便’。《博物志》:‘王粲與族兄凱,依劉表。表有女。周率謂粲非女聟才,乃妻凱。’”

〔〇五五〕:敦煌卷子每以“整”代“正”。若盧仝詩“正頓羅衣裳”,《大目乾連冥間救母變文》“起來,政頓衣裳”,乃以“正”或“政”代“整”,可互證。

〔〇六二〕:上文曾改原卷之“一隊風”爲“一陣風”,已有引據。周朴《邊塞曲》:“一隊風來一隊沙,有人行處没人家。”《全唐詩》廿五,載周朴《塞上曲》,則作“一陣風來一陣沙”云云。唐人何以多以“隊”代“陣”?未必無故,仍俟考。

〔〇七七〕:唐人用“小年”作“幼年”,原常見。元稹詩注“憶得小年,曾與從兄長楚寫《漢江聞笛賦》”,詩云:“小年爲寫遊梁賦。”

〔〇七九〕、〔〇八〇〕、〔〇八三〕至〔〇八六〕及〔一二六〕,共七首,傅文稱爲“唐人平調歌”,未合,詳《初探》後記。

〔〇七九〕:“齊諴一聲而呼歇”。“諴”乃“喊”之别寫。唐僧貫休《古出塞》:“男兒今始是,諴出玉關門!”

〔〇八〇〕:此首全辭及〔一一四〕首“對前庭”以下,有原卷之影片,載日本白鳥庫吉等編,《世界文化史大系》第七册。原卷内有圓點斷句,但不盡確。調名上及辭之開始處均鈎勒符號,不可解。王集上卷〔〇八〇〕對於此辭之校語有所謂“橋川影片”,應即指此。

〔〇八一〕:“壓壇”原作“押壇”。《慧琳一切經音義》二六,“打擲埳押”,注:“押,正體作‘壓’,烏狎反,鎮也。”敦煌卷子《慧超往五天竺國傳》:“在彼鎮押其王。”

〔一一五〕:“雀”、“鵲”,唐人有時通用。如徐夤《謝惠酒魚》云:“早起雀聲送喜頻。”《白帖》:“公冶長解雀語,得免罪。”羅書《搜神記》有“扁雀”條,不作“扁鵲”。

〔一二〇〕:題目"獎美人",近人多訛作調名《虞美人》。此題元明時尚有用者。王文才校:"《詞林摘豔》甲集,《倚馬待風雲》十一首內,有四首題作'獎美人'。"此一普通錯誤,願從此改正,不再保存。

〔一三七〕:"失群孤雁獨連翩","連翩"但狀飛翔,不云雙飛或群飛。故李百藥[1]詩"短翮徒聯翩",與孤獨之義不相抵。《伍子胥變文》:"迴野連翩而失伴。"

〔一五六〕:"命"字旁,原本有"卜",乃衍文符號。宋末人《愛日齋叢鈔》引趙景安云:"古人書字有誤,即墨塗之。今人多不塗,旁注云'卜',謂之'卜致',莫曉其意。近於范機宜處,見司馬温公與其祖議《通鑑》書,有誤字,旁注云'丰';然後乃知'非'字之半,後人又省作'卜',或三點者。"據此,北宋人猶用此符號。若指爲"非"字省,未知確否。

〔一六一〕:此套題目前之講白中云:"《悉曇章》者,昔大乘在楞伽山……""大乘",范可中校作"大慧"。其説云:"《楞伽經》者,志大慧菩薩於楞伽山,致八百問,佛一一答之。'山'下必有奪文,此奪文當是略述《楞伽經》之産生,及其屬正覺第一義心要旨,以了昔大慧在楞伽山所作何事。不然,空提昔大慧在楞伽山,何爲?"

前講云"其經總有五卷",范校"五"應作"四"。其説云:"案《高僧傳》、《續高僧傳》不言卷數。《開元釋教録》作'四卷,元嘉二十年譯出'。《續高僧傳》:'初祖達摩禪師以四卷《楞伽》授慧可。'《景德傳燈録》:'師達摩又曰:"吾有《楞伽》四卷,亦用付汝。"'則'五卷'之'五',應作'四'字。"

前講云:"其經總有五卷,合成一部,文字浩浮,意義難知。和尚慈悲,廣濟群品。"范校"和尚"上應有"達摩"二字。其説云:"《高僧傳》不言跋陀受禪法,惟譯《楞伽》。《楞伽師資記》雖尊跋陀爲東土禪法第一祖,並載其語録,似亦可能傳禪法,而定惠此作,以達摩爲主。"

〔一六七〕:"生死涅槃不合渡,愛河逆上不留住。"范可中校:"佛家常謂住涅槃,達彼岸,因乘而渡,則'合渡'、'留住'相倒,當作'生死涅槃

---

① 今校:"李百藥",原作"李白",據《初學記》、《全唐詩》等改。

不留住,愛河逆上不合渡’。以大乘法論之:娑婆世界不可貪,而涅槃亦不可住。有住之之心,亦魔境也。”

〔一六九〕:傅文列《辭娘讚》一卷,編號伯三一一七,不知文字異同如何。此套中之“娘”,原卷皆作“孃”。董康《書舶庸譚》二,據《舜子至孝》變文,曾謂“‘娘’之稱妻,‘孃’之稱母,皆可考見唐代方言”。一若在敦煌卷子中已成通例者,其實不然。如〔一二九〕“勸你耶娘少悵望”,〔一三〇〕“辭父娘了”,原卷皆作“娘”。劉書三〇,白話詩末數行内:“男女五六箇,小弱未中使。……更娶阿娘來,未肯縫補你。……合鬭遺啾唧,阿娘嗔兒子!”皆指後母,原卷皆作“娘”。白居易“真孃墓詩”,則又以“孃”爲“娘子”矣。

〔二二三〕:此套全辭尚未查得。近人許地山《梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴》注云:“孝子董永傳後頭,隨着一首《太子讚》,其開頭一句便是:‘聽説牟尼佛,初學修道時,歸宮啓告父王知,道……’”乃此套之第一首辭也。許氏不得其句讀與叶韻,認十八字爲一句散文,至“道”字已辭畢。其實“道”下尚闕四字也。兹姑作逸文記之;俟得此套全辭後,再爲增補,並改編號碼。

〔四〇二〕:唐代《五更轉》於五更分别下字曰:“初”、“深”、“半”、“長”、“曉”等。金世宗大定間王嚞作《五更令》,道藏七九五册則曰:“初”、“分”、“端”、“高”、“終”,去唐不遠。二更曰“分”,較宜,愈覺唐之曰“深”非原文。

〔四一八〕:李木齋本“良”作“寂”,“幡”作“播”,“傘”作“寶”。

〔四二一〕:李本“堪”作“感”。

〔六三四〕:“敬疑講”,上二字費解。查《頻婆娑羅王后宮綵女功德意供養塔生天因緣》變文末云:“定擬説,且休却,看看日落向西斜。念佛座前領取偈,當來必定坐蓮花。”前三句之文意與作用,與“敬疑講,日將西”二句同,可以互參。

〔一〇〇一〕:傅文列此套之編號爲伯三八六〇,應係“三三六〇”之訛,非另有一卷也。

〔一〇〇九〕:《舊唐書》一二〇郭子儀傳“遂朝京師,勅百僚班迎於長樂驛,帝御望春樓待之”,堪爲“望春希長樂”句之明例。《初探》考屑

漏列，附記於此。惟驛與樓之此種關係，不必始於中唐，故此條與原辭作於盛唐之説，並不抵觸。

〔一〇一一〕："雙鵲喜"，"喜"原作"憙"；《伍子胥變文》"欲織殘機情不憙"、"臣等憙賀不勝，遥助快哉"，例甚多。

敦煌曲初探

目　次

序

王文才

一

敦煌所出約二萬五千卷子,大半被竊,盜運出境。但"刼餘"所見,和傳抄輯録歸國的,也不太少。唐代社會、經濟、文化等許多問題,將待此類材料之整理研究,以得新的面目。惟過去多停留在介紹工作上面,系統地深入全面的研究,實在做得不够。即以民間文藝的發展而言,在宋代市民階級日益成長的社會中,説唱伎藝非常盛行,雖云社會經濟使然,但其文學形式應有一定的基礎作爲根據,才能發展爲宋代比較成熟的説唱形式;而唐代舊有的資料,却不足以見此形式之淵源。敦煌材料的發現,不但補足了這段缺陷,也説明了宋元以來説唱文學的傳統來源,和發生、發展的過程。尤其唐代對外交通的頻繁關係,促成中外文化交流後,遺留在中國文學史上的迹痕,正須靠卷子中所見資料,才能得到具體的説明。假如只靠唐宋以來史籍、雜記和文學中所見,以求當時情況及其影響,實在模糊不清;因此,前人許多推論往往落空,甚至錯誤,如舊來對於"詞"的産生,和一般對宋元講唱的討論,便是很好的例證。

《敦煌曲初探》與《敦煌曲校録》二書中,對敦煌所出唐、五代一切樂曲材料的搜集、整理和研究,應算是第一次全面而有系統的工作;並且發展了近人局部的成績,對某些問題已有進一步的認識;尤其在曲調考證方面,更有新的成就。這種考證工作,不是爲考證而作,在古代記載殘闕和卷子本身錯亂的情形下,要進行更深入的研究,必須有整理和復原的工作爲基礎,就"初探"而言,是不能放棄的責任。因此,本書所研究的初步成果,已能説明中國文學史上較多的問題。至於據此以進一步地研討曲辭中所反映的社會現實,及其在文學史上的整個發展過程與影響流變等問題,則有待於讀者的興起了。

兩年前,我對敦煌所見唐樂曲及其有關材料,曾略事探索。後來與

任先生商量，分别樂曲與説唱系統，各任一事來進行。任先生將其所得唐人説唱資料檢交與我，一併處理；我零星所見的一點唐人樂曲材料，也作了任先生的參考。並於此後翻檢記載、尋求資料時，互相抄録有關者，更進而商議斟酌。樂曲與説唱的關係問題，應是兩項工作中最有聯系的地方，今任先生既完成了樂曲的"初探"，本文即從這個問題上就我粗見提出討論；惟只限於樂曲與變文部分的關係。至於變文本身所涉及的問題，及文中所引唱導、轉讀、梵唄等問題，亦只能簡略地提出推論的結果，所據以推論的一切材料和詳細過程，當另屬專題，此處限於篇幅，未能詳述。在討論唐樂曲與變文的關係前，所應説明兩者應有的類别及其價值問題，則又詳於樂曲而略於變文，因與本書關係較多故也。

二

一般所稱變文，如就其本質和故事内容與體裁形式及固有名稱的不同來劃分，應别爲民間性的"變文"和宗教性的"講經文"(附"押座文")兩類。近來有關變文的討論，雖各人擬用分類名稱不甚相同，大體也都分做兩類。但一般據以分類的理由，僅從故事内容與體裁形式而言，却忽視了兩類的本質問題，和各類名稱、體制、題材、本質等應有的一致性；因而對整個變文的發生和發展，與兩類的相互影響，解説得不够清楚。

民間説唱的"變文"，有三種形式，即純唱詞的、唱兼説白的與附歌曲的。這三種不同的形式，正代表着不同階段的發展過程。從這三種由簡而繁的形式，可以看出民間説唱"變文"，正是由低級發展到高級。故其産生，不能擬想爲源於講經文；再由講經文形式而漸失説白，成爲簡單形式。民間"變文"的興起，其最初形式當來自民間，惟與佛教經典中長篇叙事詩者應有一定的關係。但求之中國文學傳統形式，亦非上無所承。六朝以來文士所作頌、贊、銘、誄等類的文章，莫不以韻文爲主，而附以散文的序。則純唱詞的民間"變文"，因其本以韻文爲主，前附説白可以自由增損，故寫卷中亦可只留唱詞而省去説白之文，元劇中尚有此例。此雖文人作品的形式，但與民間文學互有消息(據六朝以詞

爲主的文學形式，可以設想初期民間“變文”的形式，爲友人屈守元先生所推論以堅前説者。附注於此）。講經文的興起，正採用民間形式以便説教，故應在民間歌唱變文以後。但講經文對民間“變文”的發展，確有關係，尚明白地保留着。民間“變文”的最初階段爲純唱詞形式，及講經文興起後，對此簡單形式發生了影響，即舊屬純唱詞者，亦吸取唱詞夾用説白或附歌曲的形式。在説唱中如《昭君變》的“畫卷開時塞外雲”（吉師老詩），知曾兼用畫圖。按 P. 四五二四號卷子《降魔變》六段紙背附有相應“變相”六幅，此或因“俗講”中有對圖講説的辦法，故此卷以講經文與畫並抄在一起；則民間“轉變”時用圖，疑亦從“俗講”來。在名稱上，初期純唱詞形式者其名稱尚不固定，或稱“詞文”，或稱某某“文”，可能就是隋、唐以來“説話”的“話本”；及受講經文的影響以後，便借用了講經文的俗名變文而稱爲“變文”。“變”字的意義，本取用佛經“轉換舊形名變”，故佛教塑像、畫圖亦稱爲變。如以民間“變文”而言，其内容皆爲流行的傳説故事，根本没有變字的意義，而其文體始創時，也没有固定的稱法，正有待於有了相同形式的講經文後，才借用其變文的名稱，定名爲“變文”。

“講經文”的興起，從佛教傳統上來説，是繼承了“唱導”的作用，“轉讀”的方法，佛經散文中夾用“讚”、“偈”和全爲叙事詩的形式。但從其産生的意義上來説，應是利用和結合民間原有的唱詞形式，以取得社會群衆的喜好，而便於傳教，才創立了説唱兼用的特殊體裁。所以我們對於這種體裁的興起，不能再認爲是全盤“印度化”的産物，而是經過改變，有一定的中國民間形式的意義包涵在内。變文的名稱雖取義於佛典，初用於講經文，但唐代僧侣對於此類文體，只在習慣上稱爲變文，遇着正式書寫時，或在“俗講”儀式中，却少使用，而要莊嚴地稱爲“講經文”。惟《目連變》似屬宗教講唱所用，却又正式題作“變文”，其實題作變文時已是民間“變文”，而非講經文了（《目連變》問題，亦只附説於此，不及引證詳論）。

總之，整個變文應分兩類，講經文和民間“變文”的根本區别，應以佛教“俗講”和民間創作的不同本質作爲基礎，才能得到正確的理解和體制、内容、名稱等所以截然有别的原因。

次論敦煌所見唐、五代樂曲的類别問題。根據寫卷的材料，亦應分爲不同本質的兩類：一類屬於宗教性的讚偈佛曲；一類屬於民間歌唱的雜曲。此二者，就其音樂系統而論，皆屬於“燕樂”，與“曲子詞”同；故須進一步地説明佛曲與雜曲的界率。宗教性的讚偈佛曲，在界義上還容易了解。至於民間歌唱的樂曲，就其界率而言，當包括後來已認爲是詞的，和詞調所不收而實際應同視爲詞的兩部分在内。因爲詞的發展，其前一階段即今敦煌卷子中所見全部民間樂曲，惟部分調子不爲後來採用、定爲詞調而已。如：

S. 六二〇八　十二月相思

S. 一四四一　柳青娘

S. 二六〇七　恭怨春

S. 四三三二　别仙子

等調，皆非北宋以後詞調，甚至唐、五代文人詞中亦未見過。但一般皆視十二月調爲俗曲，以後三者爲詞，實在没有什麽理由。每一韻文形式的興起，皆由民間俗曲來；故已固定爲傳統文學形式的韻文，與其相應的俗曲之間，其體裁方面，實在没有截然可分的界綫。因此本文使用分類名稱時，不用“俗曲”或“詞”似相對立的名稱，而以《舊唐書》所用“雜曲”的舊名來總概之。但此處所謂民間歌唱的雜曲，亦就其整體言之，如寫卷中 P. 三九九四、S. 二六〇七號有温庭筠、歐陽炯及李傑的詞；類似的情形，尚有顯見曾經文人加工的作品：但究竟是少數。且既已普遍流行，作爲民間歌唱的曲辭，未嘗不可列入此類。

三

敦煌所見變文和樂曲，既各别爲兩類，則講經文與佛曲同一性質，而民間“變文”與雜曲又同一性質。後兩者絶大部分是人民群衆自己的創作，正是我國文學珍貴遺産中的一部分。如雜曲中許多反映當時人民經濟生活的作品，和表現宗教、女妓、征夫、怨婦等社會現實，及邊政、黨爭等政治問題的曲辭，皆富有現實主義的傳統精神。惟講經文與佛曲應有的估價，尚須略爲討論。因講經文與佛曲本是宣傳宗教的産物，

欲以果報等説，麻醉人心，而服務於統治階級；但就其絶大部分説唱内容及當時社會價值而言，却又不盡如此。再就其在中國文學發展過程中的歷史地位和在中國文學史料上的意義而言，亦應有其一定的作用。下面即就此點，試作初步評論。

先就文學史料而言。欲求民間"轉變"的情形，唐人記載僅有吉師老一詩記之，故根據舊來材料，實在不能説明。講經文與民間"變文"既有密切的關係，就必得靠有關講經文的"俗講"記載，去追求民間"轉變"的大略情況。所以講經文在文學史料上，正是解釋民間"變文"的唯一參考。

次就中國文學的發展過程而言，講經文和佛曲亦有其歷史上的地位。因講經文曾促進當時民間"變文"的發展，而佛曲又給予後來民間俗曲以一定的影響，這種作用在文學史上，皆是當時新的刺激。即以講經文和佛曲本身來説，亦屬於中國文學的一部分，不當擯棄於文學範圍以外。因講經文和佛曲雖源於印度宗教，但其流行，乃取就中國民間形式，使之成爲人民大衆喜聞樂見的東西，才能作爲傳教的工具。所以就中國民族文化看來，是在自己的基礎上吸收而來的東西，使得自己的文化更爲豐富。由於如此，則不能再認爲講經文和佛曲是印度之餘，而是中國文學史上新生之物。在前代記載中，尚能説明中國歷來流行的佛曲，確已改變舊貌。如：

> 《高僧傳·鳩摩羅什傳》："什每爲（沙門慧）叡論西方辭體，商略同異[①]。云：天竺國俗，甚重文製，其宫商體韻[②]，以入絃爲善。凡覲國王，必有讚德；見佛之儀，以歌歎爲貴。經中偈頌，皆其式也。但改梵爲秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體；有似嚼飯與人，非徒失味，乃令嘔噦也。"

從鳩摩羅什的眼目中看來，改梵爲秦，已經文體殊隔，各自不同，而失却天竺舊味了。根據此論，正足説明印度佛曲已變爲符合中國民族形式的佛曲。真能梵秦殊隔，才有自己的精神；不能如外族人那樣，必以印度爲準。進而言之，佛曲在印度與中國所使用的音樂，雖似同一系統，

---

① 今校："同異"，原作"異同"，據《大正新修大藏經》本《高僧傳》改。

② 今校："體韻"，原作"體均"，據《大正新修大藏經》本《高僧傳》改。

亦各有其特質。“七調”、“五旦”始於印度（向達、田邊尚雄等皆持此説），但自蘇祇婆（楊憲益以爲即曹妙達，丁謙謂漕國在北印度）以後，鄭譯因之創爲中國式的八十四調（郭沫若以爲萬寶常所作），而爲唐代所流行祖孝孫八十四調的基礎，亦已全變舊來性質。故唐佛曲所用的音樂，已非印度音樂了。

最後，以講經文和佛曲在當時的社會地位，來説明其價值。從以“法統”自任的頑固佛教徒和封建統治階級的人們看來，講經文和佛曲雖亦有宗教氣氛，但問題太大。他們認爲講經文和佛曲不够嚴肅，有“淫”聲“惑”衆，取悦“俗人”的現象；而講唱者確也借此斂財，有意爲之，以此遭受頑固教徒和統治者的非議和排斥，是有其原因的。如：

《通鑑》唐敬宗寶曆二年六月：“上幸興福寺，觀沙門文溆俗講。”注：“釋氏講説，類談空有；而俗講又不能演空有之義，徒以悦俗邀布施而已。”

即以俗講爲不能演空有之義，但悦“俗”邀布施而已。所謂不演空有之義，即指俗講所用講經文的内容，多屬演述故事；因其講唱既以悦“俗”爲主，自然要把故事性的重要成分提高到宗教理論之上。又如：

《佛祖統紀》卅九引《釋門正統》：“非藏經所載不根經文，傳習惑衆者，以左道論罪。……不根經文者謂……《開元括地變文》、《齊天論》、《五來子曲》之類。”

即以講經文和佛曲爲不根經文，是“惑衆”的左道旁門。宋理宗時代，凡屬此類，都要嚴重論罪。

在寺院方面，其舉行“俗講”和讚唄的目的既在斂財，則講唱的聲伎和内容，都應適合廣大群衆的愛好，因此成爲頑固教徒所謂“淫音婉孌”的聲唄，進而形成專門騙錢的“落花法會”了。如：

《續高僧傳·雜科聲德篇》總論：“爰始經師，爲德本實，以聲糅文[1]；將使聽者神開，因聲以從迴向[2]。頃世皆捐其旨，鄭衛珍流，

---

① 今校：“糅文”，原作“釋文”，據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》改。

② 今校：“從”，原脱，據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》補。

以哀婉爲入神,用騰擲爲清舉;致使淫音婉孌,嬌弄頗繁,世重同迷[①],尠宗爲得。故聲唄相涉,雅正全乖。”

這是當時聲唄——佛曲的真相。實因其“哀婉入神”、“嬌弄頗繁”的技藝,才能得到所謂“世重同迷[②]”的群衆們的喜好。至於“鄭衛”、“淫音”,以及“雅正全乖”一類説法,不過欲加之罪而已。又:

《續高僧傳》:“世有法事,號曰落花。通引皂素,開大施門;打剎唱舉,抽撤泉貝[③]。别請設座,廣説施緣。或建立塔寺,或繕造僧務。隨物讚祝,其紛若花;士女觀聽,擲錢如雨。”

知落花法會中,“打剎唱舉”、“隨物讚祝”的佛曲,更有動人的力量。類此情形者,如:

《續高僧傳·寶巖傳》:“每使京邑諸集,塔寺肇興。費用所資,莫非泉貝,雖玉石通集[④],藏府難開。及巖之登座也,案几顧望[⑤],未及吐言,擲物雲崩[⑥],須臾坐没。”

從寶巖登座唱説的情形,更能證實落花法會的盛况。群衆們在會中“擲錢如雨”,雖説可能有部分落後思想所支持,以捐資建塔來造福種因,但要寶巖這樣的藝僧,才能使觀聽的士女“顧望”[⑦],“擲物雲崩”[⑧],“須臾没坐”;可見他們確有很高的藝術。自然我們也不能因其藝術性而忽視了佛曲中的宗教思想的糟粕。

以上所舉,關於頑固佛教徒與統治階級以及人民群衆對於佛曲所持的不同態度,同時也顯示出佛曲所以能爲群衆喜好的原因。下面一段是關於講經文的記載:

《因話録》:“有文溆[⑨]僧者(俗講法師)公爲聚衆談説,假託經

①② 今校:“世重”,原作“世衆”,據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》改。

③ 今校:“抽撤”,原作“拘撤”,據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》改。

④ 今校:“通集”,原作“適集”,據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》改。

⑤ 今校:“案几顧望”,原作“案邑碩望”,據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》改。

⑥⑧ 今校:“雲崩”,原作“雲奔”,據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》改。

⑦ 今校:“顧望”,原作“碩望”,據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》改。

⑨ 今校:“文溆”,原作“文漵”,據明刻《稗海》本《因話録》改。

論①,所言無非淫穢鄙褻之事。不逞之徒,轉相鼓扇扶樹;愚夫冶婦,樂聞其説。聽者填咽寺舍,瞻禮崇奉②,呼爲和尚。教坊効其聲調,以爲歌曲。其甿庶易誘,釋徒苟知③真理及文義稍精,亦甚嗤鄙之。近日庸僧以名繫功德使,不懼台、省、府、縣,以士流好窺其所爲,視衣冠過於仇讎;而淑僧④最甚。前後杖背,流在邊地數矣。"

這段常見引用的文字,已分别説明所謂"甿庶"、"不逞之徒"、"愚夫冶婦"和"苟和真理"的釋徒,以及"衣冠士流"等統治階級對於"庸僧"、"俗講"的不同態度。另外,《酉陽雜俎》中記元和時虞部郎中陸紹與定水寺院僧茶會,詆座中李秀才爲不逞之徒説:"望酒旗、翫變場者,豈有佳者乎!"可知專門"轉變"的場所,文士們是不能去的。以此即可説明:講經文在當時社會中,是没有地位的。但群衆們的評價,却又不同於他們,而非常地喜愛它;甚至教坊亦效其聲調歌唱,處處流行。

由於群衆對藝僧聲伎的愛好,寺院亦設置聲樂,招延聽衆,在唐代城市經濟發展的條件下,以至形成風俗。據唐代記載,長安寺院多已成爲戲場。從南朝以來,長干里的瓦官寺已爲士庶嬉遊之地;每法會時期,則寺院即爲百伎雜要之所。如:

蕭子雲《玄圃講賦》:"吴姬楚豔,胡笳燕筑;常從名倡,戲馬蹋鞠。"

唐代長安寺院,依然如此:

《南部新書》:"長安戲場多集於慈恩,小者在青龍,其次薦福、永壽。"

其形成戲場的原因,與寺院"設樂招會"、"俗講"、"唄讚"不無關係。如:

《廣弘明集·滯惑解》:"(僧罪)凡有十等。……九曰:設樂以誘愚小,俳優以招遠會。"

寺院既已形成戲場,而長安士子、諸妓亦往往借赴會出遊,另有所

① 今校:"經論",原作"經諭",據明刻《稗海》本《因話録》改。
② 今校:"崇奉",原作"崇拜",據明刻《稗海》本《因話録》改。
③ 今校:"苟知",原作"苟和",據明刻《稗海》本《因話録》改。
④ 今校:"淑僧",原作"溆僧",據明刻《稗海》本《因話録》改。

期。如：

> 《北里志》："諸妓以出里艱難，每南街保唐寺[①]有講席，多以月之八日，相牽率聽焉。……故保唐寺每三八日，士子極多，蓋有期於諸妓也。"

大家到會的目的，已與聽講無關。韓偓《薦福寺講筵偶見又别》一詩："兩情含眷戀"，即懷慕同莅講席的女人。在各寺院裹，不只定日講經時，爲士女聚戲的地方，即平日亦爲戲場；而觀衆中並有"皇室"在内。如上引《通鑑》記唐敬宗至興福寺觀"俗講"事，尚屬法會時期，另有：

> 《通鑑》宣宗大中二年十一[②]月："萬壽公主適起居郎鄭顥。……顥弟顗嘗得危疾，上遣使視之還。問：公主何在？曰：在慈恩寺觀戲場。……上責之曰：豈有小郎病不往省視乃觀戲乎！"

此則不必爲講會之日，亦可往寺院觀戲。無怪社會各階層人物，皆留戀忘返。但須注意，與"設樂招會"必有一定的關係。則講經文和佛曲之與群衆的關係，進而影響風俗，即此可知。

綜合以上各項推論，據"高"僧、"士"族和統治階級對於俗講和佛曲的態度，可知其當時的社會地位；據人民群衆對它的愛好，可知其真正價值；因寺院設樂招會而形成戲場，竟成風尚，可知其對社會風俗的影響。戲場内容雖不必專唱佛曲和講經，但因讚唄、轉變以招引群衆，才形成百伎場所，則也有一定的關係。由此足見：佛曲與講經文雖屬宗教性的産物，但已成寺院斂財招會的工具，故必求其聲伎與故事内容的美好，因而冲淡了宗教意義，形成有一定價值的文學和技藝。

四

敦煌所見唐、五代樂曲與整個變文的關係，當據其不同類别，分别言之。但民間"變文"與雜曲的關係，苦無直接記載可供參考；因此不能不求諸間接材料——佛曲與講經文的關係來説明部分問題。至於佛曲

---

① 今校："寺"字原脱，據清宣統《香艷叢書》本《北里志》補。

② 今校："十一"，原作"十二"，據《四部叢刊》影宋刻本《資治通鑑》改。

與講經文的關係,又當先從轉讀、唱導和梵唄説起,凡此三者,亦止簡單地提出推論結果,不及引證詳叙。

轉讀和唱導對於本經都能發揮同樣的作用,所以一般便以“經、導”對稱;前者稱爲經師,後者稱爲導師。

“轉讀”或稱爲讀經,或稱爲唱經,或稱轉經,或稱轉誦,或單用一個轉字,或單用一個唱字;在正續《高僧傳》、《弘明集》、《洛陽伽藍記》及《太平廣記》引書與唐宋雜記、文集中都曾提到。舉行轉讀是在正式講經前或齋會中間。所轉唱的材料或爲經題,或爲經律及經中頌偈之類。普通轉讀,多屬三契,每契四句;或爲五言,或爲七言。以其音節與字句平均設算,每句至少有兩個半或四個不同的聲。其音律共有三位、七聲。所謂七聲,即舊來託名曹植所製的“轉讀七聲升降曲折之響”,但已不知其詳;所謂三位,即指平調、高調、折調三種:雖“製無定準”,總不失“條章析句,綺麗分明”的原則。此類唱法在記載中除曾一次見用拍板以外,是否還有其他樂器,已不可考。

“唱導”或稱導達,或稱宣唱,或名唱説,或名聲唱。其“唱”字的意義,僅以唱導與轉讀同屬“聲德”而言,並非一般的歌唱。齋會中唱導的目的,在於“宣唱法理,開導衆心”。其内容雖甚複雜,總不外以因果善惡向人説教;但以聽衆不同,則必因對象而變異其説法,故必須具備聲、才、辯、博四種條件,才能“言無預撰,發響成製”,“臨時採博,出語成章”,總以“隨狀立儀”,“適機爲要”。六朝以來,封建士族飽食無事,常常借此消遣;唱導的人也必“專習子、史、今古集、傳”,以便隨時採綴,適應他們的喜好。文人們有時也作作唱導文,但其性質與内容,皆與應機口説的唱導不同,而僅是發願祈禱的文字。

“梵唄”的聲曲,必合於管弦,使能“協諧鐘律,符靡宫商”;其歌辭就是讚偈佛曲。故從其聲唱而言則爲梵唄,從其文體而言則爲讚偈佛曲;讚偈是梵唄的歌辭,梵唄是讚偈的歌法。梵唄和轉讀本來同屬一事,皆稱爲唄,及傳入中國後,才與詠經的轉讀分開,專以歌讚者爲梵唄,所以在聲音方面,二者本有關係。舊來的説法,自《異苑》、《高僧傳》、《法苑珠林》以下,皆以轉讀、梵唄在中國是由曹植創始,實際上都是同一傳説的展轉記録;只《山堂肆考》以爲是石勒時所創。但在漢釋安清時,已曾

“讚唄數契”,其時代尤爲更早。這種“改梵爲秦”的工作,應是佛教傳入中國後,先後經過許多藝僧的努力,長期集體創造的結果。至於梵唄與轉讀分用,專用於讚偈佛曲的原因,很明白底是吸收中國歌詩的辦法,以兼用音樂者施於韻語短偈。在一切法會中,必有梵唄,如傳説故事中寶意所提出講經會上便必須有都講、香火、維那、梵唄。都講所司爲轉讀的事,玄師即任梵唄;但有時轉讀的經師亦兼任玄師的梵唄,因梵唄與轉讀同屬聲唱故也。讚偈每契的組織,記載中僅有四言、五言、六言的形式;但敦煌所見讚偈佛曲,尚有七言等句式,並有和聲。其聲舊有“八梵音相乘而成六十四種梵音”的説法,究竟具體何如,現在已無法考出,僅知有東川、鄭、衛、關中、江表、西涼等地域的不同;至於大小梵、長短引的區别,更弄不清了。關於梵唄的稱法,也有許多不同的别名,如:梵音、梵唱、唄讚、讚唄、歌讚、唄聲、梵曲、聲梵、唱梵等等;總之,皆唱佛曲也。

梵唄和轉讀的來源,既然相同;而兩者的歌辭,又皆爲頌、讚、偈、曲,則有相同的體裁;並同爲四、五、六、七言的句法;且每個唱辭的段落,都稱爲契。其所不同的,只是梵唄之詞另有佛曲讚偈,且必合奏管弦;轉讀則用本經頌偈,並不用樂器。至於聲調,一個是三位、七聲,一個是八聲,六十四音;異同何如,已不可知。兩者在使用時的關係上,則每一法會,皆必得有梵唄,與轉讀、唱導互相配合;並保留其關係於“俗講”儀式當中,進而有所發展,以下所説,即此問題。

轉讀、唱導與梵唄三者,對於講經文皆有密切的關係。由於轉讀的轉唱經頌,和唱導的根據經義應機立説,而又結合民間詞文(即後來稱爲變文的初期作品)的體裁,把這三者的聲唱、作用、形式統一起來,便形成了最早的宗教性講經文。但爲了能迎合群衆的愛好,故講經文中多以故事爲題材,並常擴大佛經中原有的故事内容,而絶少唱導那樣單純無趣、只説理論的作品。唱導與詞文對於講經文的關係,尚容易看出;至於講經文與轉讀的關係,則可據《敦煌零拾》及光九十四號卷子《維摩詰經講經文》來説明,凡二卷中注爲“平”、“側”者,即轉讀的平調、折調。又因講經文中韻文部分的唱法,是源於轉讀,故有“轉變”之稱;其轉字意義,即與轉讀的轉字相同。至於講經文與梵唄佛曲的關係,尚

不止於俗講儀式中唱唱佛曲(詳 P. 三八四九號卷子,見向達《唐代俗講考》),甚至講經文中也有讚偈佛曲。如:

《敦煌零拾》	《維摩詰經講經文》文殊問疾品
P. 二二九二	《維摩詰經講經文》第二十卷
光九四	《維摩詰經講經文》持世菩薩品
雲二四	《八相成道講經文》
推七九	《太子[①]成道講經文》

等卷中都有短偈。在内容方面,講經文和佛曲也多相同。如八相成道等有關佛本生故事的講經文,在敦煌發現寫卷中,今已知者約有十五個卷子之多;在全部講經文中,占比數亦較大。梵唄佛曲的内容,也多取於佛本生故事,自舊傳曹植所作《太子頌》(雖非植作,但知古時曾流傳此曲),及沙門寶公《十二辰歌》以下,其内容皆釋迦故事;敦煌卷子内所見,亦屬如此(見《敦煌曲校録》)。甚至轉讀的經文,也恰恰以《瑞應本起》和《維摩詰經》爲最多,與講經文中多本生故事和維摩詰事者相同。由此説明講經文和佛曲、轉讀,不僅聲唱上有一定的關係,雖説唱内容亦多相同。

保留佛曲與講經文的關係而影響於民間"變文"者,在敦煌卷子中尚有迹痕可尋。自初期純唱詞的詞文吸取了講經文的兼用説白後,雖較其初期已更複雜,亦僅如講經文之採用轉讀方法轉唱而已,總不如講經文中配有器樂的佛曲那樣更能動人。因此,轉變的藝人也有在"變文"後唱雜曲以取悦聽衆的。但就整個"變文"的組織來説,雜曲内容與本文不必全有關係,僅在轉變完後,配合器樂奏唱雜曲而已。如:

S. 四一二九	《齖䶗書》後有《十二時曲》
P. [②]二五六四、二六三三	《齖䶗新婦文》後有《十二時》及韻語二首
P. [③]二七二一	《舜子至孝變》後有韻語二首

① 今校:"太子",原作"八相",據《敦煌遺書總目索引新編》改。

② 今校:"P.",原作"S.",據《敦煌遺書總目索引新編》改。

③ 今校:"P.",原作"S.",據《敦煌遺書總目索引新編》改。

S.二二〇四　　　　　《孝子董永變》後有《太子讚》、《父母恩重讚》

此類情形,決非偶然抄在一起,正是民間"變文"受了佛曲和講經文配合使用的影響,而附唱雜曲的迹痕。且此類形式的卷子,在講經文中也有發現,如:P.三八〇八《長興四年講經文》後亦附歌辭十餘首。至於民間"變文"附唱雜曲,乃在最後,亦有其淵源關係;因法會講説後即有讚唄,故"變文"亦然。如:

P.二〇六六法照《淨土五會念佛誦經觀行儀》卷中:"衆等誦《彌陀經》了,即誦《寶鳥讚》。誦諸讚了,發願,具在讚後,即散。"

歌讚即緊接經文後面。在《續高僧傳》隋釋《惠恭傳》中,尚有"經訖下座,自爲解座梵"的名稱。皆民間"變文"於轉變後附唱雜曲爲解座散場之用的淵源。但就"變文"與雜曲的内容與組織而論,二者仍是各自獨立的兩個部分。

轉變對後來説唱最有直接關係者,俗講發展爲説經(宋説話之一)與宣卷;民間轉唱"變文"發展爲説話中小説與演史兩家。故就文學發展而言,説經話本今無保留外,寶卷是繼承講經文的系統(據明代宣卷情况推測,可能宣卷所用的寶卷,即是説經一類的話本。附注於此,不及詳論);話本中詞話和評話是直接承"變文"的系統而來,尤其詞話與詞文更有密切關係。話本與寶卷中,不但保留着"變文"、講經文與雜曲、佛曲的關係,並更有進一步的發展。

講經文雖有平調、折調及偈讚等歌唱部分,但尚無固定的曲牌;寶卷中却進一步地使用了雜曲。如《金瓶梅》一書所見宣卷的本子中,即有《金字經》、《要孩兒》、《一封書》、《楚江秋》、《山坡羊》、《皂羅袍》等曲(三十七回、三十九回、七十四回);《孟姜女寶卷》中,使用了《五更轉》的調子,並注"右調《古琴吟》"(見《歌謠周刊》);《中國俗文學史》一書内認爲元明抄本的《目連救母出離地獄升天寶卷》中,有《金字經》調;明嘉靖本《樂師本願功德寶卷》中有《掛金鎖》調等皆是。在體裁組織方面,寶卷中不但有開經偈(如《藥師寶卷》),並以偈語和歌詞起結,已作爲整個寶卷的構成部分,如《金瓶梅》七十三回中所見,已非舊來附佛曲於講前講後,仍自獨立的性質了。

民間"變文"後附雜曲的,已如上列四卷。其曲辭内容,或與"變文"無關,只作附歌之用;或與"變文"内容略有關聯,而仍爲獨立的部分。並且在一般"變文"後,尚不必一定要附唱雜曲。及到話本時代,附曲與本文的關係,却有了進一步的發展。説話中小説一家又名銀字兒,即以銀管按唱雜曲得名。其按唱之曲,不但用於話本前後,並夾用於詞話中,成爲固定的部分,即以之作爲整個話本的構成部分,如宋人詞話七種中所見,皆此情形。至於話本得勝頭回的入話部分,有用故事與歌詞者兩種,亦與講經文和"變文"的組織有關。話本入話用故事者,乃受講經文前的押座文所影響。講經文前既有了唄讚,所以押座文不必合於管弦;其内容多帶故事性,故可單獨存在。因此,話本的入話故事亦只講唱,且可單獨存在,自由地配合使用;如《醉翁談録》云:"小説引子,演史、講經並可通用"。按"羅氏爲《水滸傳》一百回,各以妖異語引其首"(《書影》),即以《也是園書目》所載《燈花婆婆》一本單獨故事作爲致語,楊定見《水滸發凡》所記:"古本有羅氏致語,相傳燈花婆婆等事……"是也;而《平妖傳》首亦引燈花婆婆事,皆入語引子可以通用的實例。又如《三國志平話》的入話,即可獨立發展爲較詳的《鬧陰司司馬貌斷獄》(《古今小説》),又有可能作過《五代史平話》引子中的故事。甚至入話之富故事性者,尚可用來專"講攤頭半日"(《戲瑕》)(所謂攤頭,與蔣士詮南詞詩"先唱攤頭與提要"的開篇唱詞,同一意義)。話本入話如爲歌詞,由篇幅較短,故易成爲整個話本的構成部分。其淵源亦應上推至樂府的豔曲及燕樂的琵琶定場,和俗講前的梵唄,都是音樂性的歌曲;不過定場和唄讚仍是獨立的部分,甚至宋元雜劇、院本的豔段或焰段,也是獨立的一段。而話本入話歌辭,則已進一步地固定爲本篇的組成部分了。另外,關於解座梵對於"變文"的影響,既如上述,在話本中亦保留其傳統的關係,如《張生彩鸞燈傳》"話本説徹,權作散場"即是;此更可反用回去解釋"變文"後附雜曲的意義。

以上所説,粗略言之;掛漏舛誤,計必難免,尚有待於進一步的討論。

一九五三年十月嘉陵江上。

弁　言

自王重民編《敦煌曲子詞集》,以下簡稱“王集”。載曲辭百六十一首以來,國内外之敦煌曲,似已作總結集;若從事研討,應足依據。惟此同一系統之資料,王集所收,實未完備,尚無從倚作全面之接觸,以求具體之觀察。頃在成都,所見敦煌文物極少!乃據羅振玉《敦煌零拾》、劉復《敦煌掇瑣》、許國霖《敦煌雜録》、大正新修《大藏經》及北京圖書館部分抄件中,以下分别簡稱“羅書”、“劉書”、“許書”、“日藏”、“京鈔”。已有王集當載而未載者,又三百餘首;合之王集,且五百首以上。此數去人間所存敦煌卷子内曲辭之全,當然尚有距離。第因對於唐代同樣流行民間之樂曲歌辭,而被今人薄爲“俚曲”,甚至見擯者,已端正觀感,加以兼收並蓄之故,較之王集,體類既全,篇幅遂廣;即此考察,有所論斷,其正確性或可以提高耳。余於唐代文化,向無深切研究;於國内已得敦煌卷子影片,及鄰邦發表之大宗資料,均未寓目:欲任此事,勢有不可。尤其曲辭以外之敦煌卷子,無慮萬數,其中所具史實、語文,及反映之社會情況,與曲辭之内容與形式,可直接相印證者,實不在少;因限於環境,亦無從一一詳按,益爲遺憾。幸以師友之助,頗得普通印本,及種種間接資料;尤以王文才先生相與合作,致力爲多。乃循考訂唐代“音樂文藝”之目的,先就此五百餘曲本身,詳爲玩索,貢其所見,劃爲“初探”。别編五百餘曲,曰《敦煌曲校録》,爲《初探》之輔;以下簡稱“校録”。並每辭定號,以便稽考與引據。不曰“曲子”、“俚曲”、“俗曲”、而曰“曲”者,因雅俗標準不一,且又有一部分大曲在,不盡爲曲子也。敦煌寶藏發現五十三年,癸巳端陽,在成都,二北。

第一章　撮　　要

六十九調名

敦煌卷子内之歌辭甚多，是否認定爲曲，暫以其原來有無曲調名目爲準。確認其有，而體式未周，傳抄遺失者，以有調名論。羅、劉、許、王四書，及日藏與京本中，有敦煌曲不同之調名六十八；另就失名之辭内，查補其一，得六十九，録之如次。應另加《急胡相問》一調名，參看後記。各調所見辭之總數，繫於調名下。失名之十調，以十干代之。名上有圈者，均曾見《教坊記》，意義詳後——

○《鳳歸雲》四	○《天仙子》三
○《竹枝子》二	○《洞仙歌》二
○《破陣子》四	○《浣溪沙》一五
○《柳青娘》二	○《傾杯樂》二
《内家嬌》二	○《拜新月》二
○《拋毬樂》二	○《魚歌子》二
○《喜秋天》四	○《虞美人》二
○《菩薩蠻》一八	○《西江月》三
○《獻忠心》五	○《山花子》一
○《臨江山》二	○《酒泉子》三
○《望江南》八	○《感皇恩》四
○《謁金門》三	○《生查子》二
○《定風波》五	○《望遠行》一
○《婆羅門》四	○《蘇莫遮》八，内六首大曲。
○《長相思》二	○《雀踏枝》二
○《送征衣》一	《别仙子》一
○《南歌子》七	○《楊柳枝》一
《搗練子》四	《恭怨春》一

○《泛龍舟》一　《鄭郎子》一
《水調詞》二　《鬪百草》四大曲
《樂世詞》二　《阿曹婆》三大曲
○《何滿子》四大曲　○《劍器詞》三大曲
《更漏子》一　○《更漏長》一

以上四十六調名見王集，辭一百五十九首。

○《浪濤沙》　○《心事子》
○《伊州》　○《水鼓子》
《長沙女引》　○《撒金砂》
《營富》　○《遐方遠》
○《南鄉子》　《雙鷰子》

以上十名，據王集"叙録"增，辭均佚。

《五更轉》四二

以上一名，據羅、劉、許三書增，辭四十二首。辭凡大同小異者，均不複計。下同。

《十二時》二〇四

以上一名，據羅、劉二書及京本增，辭二百零四首。

《好住娘》一四

以上一名，據劉、許二書及京本增，辭十四首。

○《皇帝感》一二　《百歲篇》三〇
《破曲子》　《五段子》
《浮圖子》

以上五名，據劉書增，辭四十二首。内三調辭佚。

《散花樂》七　《十恩德》一〇

以上二名，據許書增，辭十七首。

《悉曇頌》一六　《歸去來》一六

以上二名，據許書及日藏增，辭三十二首。

○《贊普子》一

以上一名，據王集上卷所列"失調"之第一首查明後增，辭一首。王集"失調"之第三首，乃《臨江山》；又所列"殘卷甲"内，第一、二節之各第

二、三首，共四首，皆《南歌子》。此二調名，王集内已見，故不作補名。

甲一，〔二〇六〕　　乙一，〔二〇七〕

丙一，殘。〔二〇八〕　　丁一，殘。〔二〇九〕

戊一，殘。〔二一〇〕

以上失名五調，見王集上卷所列"失調"及"殘卷甲"第一節，辭共五首。〔二〇六〕等，乃校録内之編號，便於檢查。以下同。

己一，殘。〔二一一〕　　庚一，〔二一二〕

辛一，殘。〔二一三〕　　壬一四，〔二一四〕至〔二二二〕。

以上失名四調，見劉書二四、二九、三七，及《中國俗文學史》，辭十七首。

癸一二，〔六八七〕至〔六九八〕。

以上失名一調，見京本，辭十二首。

各項統計

就上列諸調之辭，分調名、曲辭、及内容等方面，粗事統計如次——

（一）名存辭存者，調五十六，辭五百十一首。内普通雜曲二百零五首，定格聯章二百八十六首，大曲二十首。

（二）名存辭佚者，調名十三。其一《浪濤沙》見王集上卷，其六見《工尺譜》，倘原譜内未附辭，則辭無從見。其三《遐方遠》、《南鄉子》、《雙鸂子》。見《舞譜》，其三《破曲子》、《五段子》、《浮圖子》。見《舞譜》之説明。

（三）辭存名佚者十調、三十四首。内甲、乙、戊、庚、四調，已代爲擬名，詳第二章曲調考證之末。

以上共有普通雜曲二百二十七首，定格聯章二百九十八首，大曲二十首，總五百四十五首。内《雲謡集雜曲子》訂爲三十三首，《天仙子》原二首，訂爲三首；《喜秋天》原二首，訂爲四首。王集上下二卷及"附録一"，訂爲普通雜曲一百十二首，大曲二十首。《魚美人》、《水調詞》原各一首，均訂爲二首；《搗練子》原二首，訂爲四首；又殘闕太甚者十一首均未計。如此，較王集叙録謂"定著爲一百六十一首"者，僅相差三首。兹

據羅書，增定格聯章二十九首；據劉書，增普通雜曲二十四首，定格聯章六十六首；據許書，增普通雜曲二十九首；定格聯章十五首，據日藏增普通雜曲二十四首；據《中國俗文學史》，增普通雜曲五首；據京本，增定格聯章一百八十八首：共增三百八十首。附表如後——

綱目 / 曲		王集所輯		增輯部分						共計
		雲謠集	上下卷及附録	羅書	劉書	許書	日藏	中國俗文學史	京本	
普通雜曲	十三調	33								33
	四十一調		106							106
	贊普子		1							1
	皇帝感				12					12
	悉曇頌					8	8			16
	好住娘					14				14
	散花樂					7				7
	歸去來						16			16
	失調名		5		12			5		22
定格聯章	五更轉			5	32	5				42
	十二時			24	24				156	204
	百歲篇				10				20	30
	十恩德					10				10
	失調名								12	12
大曲			20							20
共計		33	132	29	90	44	24	5	188	545
		165		380						

（四）辭存國内外，略知情況，有待續輯與校訂者，約一百二十三首，如下表其詳分見於第二章曲調考證之各調説明後。——

編號	調名	内容	行數	假定首數	備注
伯二六九〇	十二時	十二時讚		一二	見羅福萇譯“巴黎圖書館敦煌卷目”。
伯二七四八	百歲篇	唐和尚百歲書諸詩		一〇	見姜亮夫“叙録”。
伯三八二一	百歲篇	百歲篇百歲詩		二〇	見王集凡例内“收藏記”。
	十二時			一二	
斯一五八八	百歲篇	歎百歲詩	二七	一〇	見向達“經眼目録”。
斯二二〇四	失調名	太子讚	五九	一五	見同上。已輯入〔二二三〕至〔二二七〕五首。假定三行一首，尚闕約十五首。
斯二六七九	五更轉	禪門五更曲	五七	五	見同上。
	十二時	禪門十二時		一二	見同上。或即〔四九一〕至〔五〇〇〕。
斯四一二九	十二時	齖䶗書背面	三〇	一二	見同上。或同〔四六七〕至〔四七八〕。
斯五七八〇	皇帝感	新合千文皇帝感詞	三一	一〇	見同上。
斯六二六〇	失調名	“佛曲”	一〇	五	見同上。“原題失佛曲名”。
共計				一二三	

（五）調名見《教坊記》，其調多流行於民間者，四十五。——已見上文之調名上有圈者。

（六）調名見《唐會要》，當時原屬太常寺，供奉宮廷之用者五。——《蘇莫遮》、《傾杯樂》、《泛龍舟》、《鬬百草》、《五更轉》。與《蘇莫遮》之改名偶合者，有《感皇恩》，亦見《唐會要》。

（七）調名屬特有，他處未見者十六。——《別仙子》、《恭怨春》、《鄭郎子》、《阿曹婆》、《長沙女引》、《營富》、《雙鷰子》、《破曲子》，《五段子》、《浮圖子》、《百歲篇》、《好住娘》、《散花樂》、《歸去來》、《十恩德》、《悉曇頌》。

（八）調具特點，他處未見者六。——《皇帝感》七言四句聲詩；《山花子》仄韻；《感皇恩》平韻；《雀踏枝》齊言；《長相思》、《更漏長》之句法叶韻，較其他傳辭異。

（九）調專屬大曲者四。——《鬭百草》、《阿曹婆》、《何滿子》、《劍器詞》。

（十）調兼屬雜曲與大曲者三。——《蘇莫遮》、《獻忠心》、《感皇恩》。詳第五章論體裁。

（十一）調屬定格聯章者四。——《五更轉》、《十二時》、《百歲篇》、《十恩德》。詳第二章。

（十二）調具和聲者六。——《悉曇頌》、《好住娘》、《散花樂》、《歸去來》、《泛龍舟》、《鬭百草》。

（十三）兩調相聯使用者一組。——《五更轉》兼《十二時》。猶之後來北曲中之有帶過曲。

（十四）調聯合他體入變文或有變文名稱者三。——《五更轉》、所聯合之五言律詩一首猶可見，餘佚。《十二時》、聯合賦、詩、咒、等。《好住娘》。其體曰“説言”。

（十五）調猶傳有歌譜者八。——《傾杯樂》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《長沙女引》、《撒金砂》、《營富》。見王集叙録。應加《急胡相問》，詳後記。

（十六）調名可能注有音調者三。——劉書二六列“望江南平”、“酒泉平子”、“楊柳樓平”三名，“樓”乃“枝”之訛。或爲變文内屬於平調之樂曲，亦可能爲當時音樂中所流行之一種平弄。詳第五章論體裁及後記。

（十七）調猶傳有舞譜者九。——《遐方遠》、《南歌子》、《南鄉子》、《雙鸝子》、《浣溪沙》、《鳳歸雲》、《破曲子》、《五段子》、《浮圖子》。詳第四章。

（十八）調兼有單片與雙叠之二體者五。——《望江南》、《天仙子》、《搗練子》、《南歌子》、《雀踏枝》。

（十九）調名字體不明者一。——《恭怨春》。“恭”字訛，無從校訂，亦不知讀音。此調實乃《獻忠心》，不知何以有此名。

（二十）創調之時期尚有問題，暫不能決者一。——《望江南》。見第五章論時代。

以上二十條，屬曲調方面。

（二十一）辭殘尚餘一半以上者四首。均在王集，已計入五百四十五首。

（二十二）辭殘衹餘二三句者十二則。一在許書，餘在王集上卷。各項統計均未計入。

（二十三）辭錯簡者二首。——見王集上卷失調名，實皆《南歌子》，〔一二二〕〔一二三〕末數句須互調。詳第三章曲辭校訂。

（二十四）辭具特點，他處未見者六首。——《定風波》儒士問答二首，《婆羅門》望月四首。發端均曰"望月"云云。

（二十五）辭屬特有，他處未見者七調。——《送征衣》、《竹枝子》、《柳青娘》、《喜秋天》、《鬬百草》、《五更轉》、《十二時》。向僅知其名而已，自敦煌曲發現，各調始見辭。

（二十六）辭可能爲翻譯梵曲者一調、十六首。——《悉曇頌》。

（二十七）辭屬齊言聲詩者十二調、九十四首。——《鬬百草》、五言五句帶和聲。《劍器詞》、《生查子》、均五言八句。《好住娘》、《散花樂》、均七言二句帶和聲。《水調詞》、《樂世詞》、《何滿子》、《皇帝感》、《百歲篇》、失調名癸、均七言四句。另《五更轉》亦有純用七言四句者。《泛龍舟》，七言八句帶和聲。約占全部百分之十七。

（二十八）辭可能兼有齊言雜言二體者一調。——《雀踏枝》。

（二十九）辭屬演故事者七十四首，内作問答代言體者三組、六首。

（三十）辭屬普通聯章者二十七組、八十三首。

（三十一）普通聯章内，可能爲大曲者二調、六首。——《獻忠心》二首，《感皇恩》四首。以上三條，均詳第五章論體裁。

（三十二）辭屬檃括體者十二首。——《皇帝感》，檃括《孝經》。

（三十三）辭屬俳體嵌曲名者一首。——失調名〔二〇九〕。

（三十四）辭屬俳體叠字者一首。——《菩薩蠻》〔〇三六〕。

（三十五）辭屬和韻者一首。——《菩薩蠻》〔〇五〇〕。修宫工匠，和唐昭宗。

（三十六）同辭複見而組織有異者四調。——《散花樂》三首，在許書内複見，而分合異。《歸去來》四首，許書與日藏複見，一有和聲，一否。《五更轉》二套，一在劉、許二書互見，而有轉格與否之異；一在許書複見，或存變文遺迹，或否。《蘇莫遮》一套。六首次序不同。此類與一般同辭異卷者有殊。

（三十七）辭句有部分互見者二調。——《阿曹婆》與《五更轉》閨思。

（三十八）辭於調名以外，另具題目者，約三百四十八首。

（三十九）辭詠調名本意者，十五調、四十七首。以上二條，俱詳第五章論内容。

（四十）作辭之時代大概可考者，約八十三首。——盛唐五十四、中唐十一、晚唐十、五代八。

（四十一）辭之寫卷時代可考者二百四十八首。——盛唐二、晚唐三、五代二百三十六、北宋七。

（四十二）辭有作者之主名者，五人、三十一首。——定惠，法照、温庭筠、李傑昭宗、歐陽炯。

（四十三）辭可指爲樂工歌伎作品者，約四首。〔一三四〕、〔〇三四〕、〔〇三五〕、〔一二三〕

（四十四）辭可指爲工匠作品者，一首。——《菩薩蠻》〔〇五〇〕詳上文（三十五）。

（四十五）辭可指爲文人作品者，約四十一首。——五首有主名。

（四十六）辭可指爲明清小曲之同樣作風者，約二十五首。詳第五章論修辭。

（四十七）辭可指爲具備敦煌曲之特殊優點，應入《敦煌曲選》者，普通雜曲二十二首，定格聯章六首，及大曲一套。詳第五章品藻。

（四十八）辭中可指爲唐代方言俗語者約一百五條。詳第五章論修辭。參看後記。

以上二十八條，屬曲辭方面。

（四十九）文字之内容，約分爲二十類。——民間疾苦、怨思、别離、旅客、感慨、隱逸、愛情、妓情、閑情、志願、豪俠、勇武、頌揚、醫、道、佛、

人生、勸學、勸孝、雜俎。

（五十）篇末列考屑約七十五條。參看後記。

（五十一）辭五百四十五首，分見於敦煌卷子七十卷。——北京藏九卷，倫敦藏十五卷，巴黎藏四十卷，其他六卷。

闡明與假定

除上列計數之諸條外，初步整理研究之結果，可舉若干要點如次。大抵提出問題而已。其所能擬答者，多屬臆説或假定，未足據爲定論。惟其設想之初，皆力求接近事實，固時時以蹈空誇飾爲戒也——

（一）在今後研究唐代文化之科目中，宜列入"唐代音樂文藝之全面"一科。於此類文藝，除就聲詩、長短句、大曲、變文、著詞、戲弄之歌辭、舞踏、表演等，逐項深入研究外，宜有一全面之體認。研究敦煌曲之意義，不止一端；而查明其在唐代音樂文藝之全面中，究曾涉及若干部分，於唐代文化，有何作用，乃其要者；不必囿於任何一種單純概念，將敦煌曲作孤立之觀察。

（二）以初步編訂之《敦煌曲校録》而論：其中演故事或作問答體者七十餘首，與唐代之所謂"問頭"及參軍戲諸技藝，可能皆有關係，亟待詳討。其有關變文及戲弄之資料，尤不可忽！前人於我國代言體之戲曲，斷自元劇始有之，謂爲一大進步；如查明唐代各種音樂文藝之真相，乃知元劇之前，固已有之矣。而不演故事之"聯章講唱"一體，顯在變文範圍以外，則有長達一百三十四首者，規制宏闊，向來無人注及，文學史内亦從未見。不禁有"衆藝之源，備於唐代"之感。並覺唐代俗講之分類，於此亦不得不加修正。

（三）敦煌曲既發現後，唐大曲方面，平添五套傳辭。因此，唐大曲之面貌，乃益爲明朗。而在大曲與聯章二者疑似之間者，尚有兩套。於是兼對聯章一體，引起應有之注意。發現《全唐詩》中，有二十組以上聯章之辭，均可能原爲大曲歌辭。過去對唐大曲之隔閡，與對唐戲弄之隔閡，正相等。以上二則，俱詳第五章論體裁，及校録後記。

（四）唐代樂曲歌辭内，齊言之聲詩與雜言之長短句，始終分鑣并

騁，無所先後與主從。在《尊前》、《花間》二集内然，在敦煌曲内亦然。不應再存詩歌非曲、長短句始爲曲之成見。詳第五章去蔽。

（五）敦煌曲有助於詞體起源之探討者甚大！雜言之《十二時》，肇始於齊梁間，武周時、或武周與玄宗之間，即早有《蘇莫遮》、《獻忠心》等長短句，玄宗朝即早有《鳳歸雲》、《婆羅門》等長短句，一也；諸曲廣用襯字，少數且有襯句，又有同調同辭在不同之寫卷中，竟分作齊言雜言不同之兩體者，指《雀踏枝》。均證明宋以後人，主張唐詩填實和聲，乃成長短句詞之説，須大加修正，二也。詳第五章論時代及起源。

（六）敦煌曲有襯字、襯句外，且用當時方言俗語入辭，顯已闢金元北曲之蹊徑；情辭豔曲之用詭喻奇譬，則又早在明清小曲之前。後世對於詞與曲之分疆劃界，言之鑿鑿者，今日自須重新考量。詳第五章論修辭。惟此與詞中之有蘇辛一派，顯然兩事，見同章品藻。

（七）因與《教坊記》所登曲名關係密切，甚至息息相通，可知在原則上，敦煌曲内保存盛唐之樂曲歌辭，必不在少。詳第二章第一節。

（八）考證曲調之結果，證明敦煌曲用調，多數帶有唐樂早期曲調之規制。在分片、句法、叶韻諸端，與晚唐、五代之調，業經變化者，顯然不同。

（九）曲辭校訂之惟一目的，在透過寫卷者無心或有心所造之種種錯誤，而力追作者原辭之真相。對於敦煌原寫卷，則主張全部影印，徹底保存原來面目。——此乃截然兩事，其意義與作用各别。在同一輯本之中，不宜兼顧，致有所牽制，反而兩傷。凡研討此事者，實不可不知。

（十）在曲辭校訂内，頗有發現與證明。如唐昭宗《菩薩蠻》之文字，與北宋所傳昭宗手迹，頗爲接近，非《唐詩紀事》、《全唐詩》等所用，已經竄改者可比。當時華州工匠，曾作和辭，且足據以訂證原唱。錯簡與題目還原，則文理分明；句讀與叶韻正確，則曲調端正；減少對於民間文藝之許多病態心理。——凡此均可提高敦煌寫曲之價值。又《雲謡集》在人間實有三寫卷。羅振玉所用者，與一般所謂倫敦本或巴黎本均不同。此點從《彊村遺書》起，多未辨明，亦經此番曲辭校訂而始著。至若五臺山曲，實有四寫卷，“聯章講唱”長達百首以上等等，更無論矣。

（十一）敦煌曲之叶韻，在用西北方音方面，有極健全之例證。指《蘇莫遮》〔一〇八〕及《竹枝子》〔〇〇八〕等所見。但民間曲用韻叶方音之説，不可泛濫應用。若爲原作者失韻處，或寫卷人誤寫處，皆不應牽强附會爲叶方音。詳曲辭校訂内《酒泉子》《搗練子》等調。

（十二）清商樂在唐代並未亡，玄宗以後亦未亡，直至晚唐猶保存。敦煌曲内，有《鬭百草》、《泛龍舟》、《水調詞》等，乃有力之證。敦煌《泛龍舟》辭，且足證明日本所傳讚《法華經》之《泛龍舟》辭，乃後來之倚聲，並非創作，其調更非自印度來，糾正近人看法不少。

（十三）唐大曲有舞，小曲亦有舞。酒筵行令所用之歌與舞，似皆較簡。敦煌所傳舞譜，斷爲常舞之全譜，並非打令之簡譜。對於此譜，國人應加速研究，求其貫通，與另傳之《工尺譜》，合併發揮作用，俾於唐代樂舞之具體情況，早得體認。詳第四章及後記。

（十四）舞譜十三字之含義與動作，均不明白。用今日所存宋以後之資料，未足解決問題。轉是敦煌曲辭中，已透露唐代《劍器》舞之更多情況，於此舞之研討，乃獲得接近事實之結論，打破前人許多疑團。北宋軍戲，載在《東京夢華録》等書者，於此亦得其可靠之來源。而唐舞至今尚有流傳於西北民間者，並可因此引起注意。詳第四章。

（十五）樂曲歌辭之運用，普遍於當時社會之各階層、各職業。各方面同時分别寫作，自由發抒，蔚成民間里巷之音樂文獻。内容複雜、豐富，非任何一種人所能包辦代作。樂工歌伎，則於此中採擷運用而已；間有其所自作，實居少數。其人絶非全部曲辭之主要作者。文人於此，亦仍以民間立場，有相當努力；其所作有置於《尊前》、《花間》集内不能辨者。

（十六）《尊前》、《花間》在風格上，乃得敦煌曲之一體而已。敦煌曲作風，各派皆備，涵蓋較廣。二集之與敦煌曲，並非在一雅一俗之分别下，相互對立。詳第五章論修辭。

（十七）就内容看：敦煌曲富有社會之實際性，與《尊前》、《花間》恰如其名，爲有閑階級之享樂文藝者，顯然有别。詳第五章論内容。

（十八）從敦煌曲之内容、作者、修辭、體制各方面看，儼然漢魏之相和歌辭也。由漢魏相和歌辭，到明清小曲，在取材與修辭上，竟有確切一貫之處，賴敦煌曲之居間，遂爾明顯證實。此乃我國民間文學史上，

以前未發現之現象，頗耐尋味。詳第五章論修辭。

（十九）敦煌曲内容之反戰爭者，與盛唐反戰爭之詩篇，作用無殊；而質樸、生動處，或尤過之。因此，二者之寫作可能同時；而此種有聲之辭，廣被於當時之民間里巷，乃至傳入宮廷甲第之中，較文人所作之徒詩、啞詩，流行更廣，力量尤大，價值自高。

（二十）"俚曲"、"俗曲"、"曲子"諸稱，均未能概括敦煌全曲。不能謂因敦煌寫卷中之歌曲一體，傳統被列入俗文學範圍，其中之小曲即斷然爲俚曲、俗曲；亦不能因《雲謡集》既名爲"雜曲子"，其餘殆無一而非雜曲子。在觀察與分類方面，須易抽象爲具體，易籠統爲明晰。詳第五章論名稱與修辭及後記。

（二十一）佛教用樂曲爲宣揚利器，傳辭中分量特多。若干爲變文之附庸，亦有若干爲創格。每從側面之勸孝，或感歎人生等入手；雖取材、託體，變化不同，而宗旨則一。其中歌讚一體，大抵聯章；在中唐之初，曾經釋法照訂樂制，創讚詞。其和聲、叠句種種，都予燕樂曲調當少啓發。《南唐書》謂讚念協律，自當時僧應之始。今得敦煌曲，詳爲檢討，方知此事之提創，早不屬於初唐釋善導，遲亦當屬於法照。詳第五章論作者。前人據部分資料，以爲佛曲取於民間曲，其實亦有民間曲或宮廷曲取於佛曲者。敦煌資料，均足以糾前人之誤。

（二十二）《雲謡集》之整理，須從考訂曲調入手。至曲辭之校訂，經兹磨勘，已有所躍進；但仍待補正之處，幾乎逐辭都不能免。此項工作，離開"結束"之時尚早。

（二十三）佚曲待訪者，除已知有百餘首，須抄輯外，應就國内所已攝得之全部卷子影片中，留心正背兩面，尚有無逸篇。更如德化李氏舊藏四百餘卷内，日人橘瑞超等所得寫卷三百餘件内，及五十年來散在中外人士手中之零星寫卷，未曾有影片"歸檔"者，其中有無曲辭，宜廣爲徵詢，以竟整理之全功。

（二十四）有關唐代武功、文治、政教、社會之研究資料，敦煌曲内，蘊蓄頗豐，足供有志於此者之採録。例如當時四裔，是否真誠擁護"天可汗"之證明，儒釋道三教宣揚之軌迹，民生疾苦之癥結所在，人才之遭際，工匠之地位，及對當時政治不滿之情緒等，曲辭中均有鮮明之反映。

第二章　曲調考證

研究敦煌曲，須先立下一不可動摇之基礎，乃曲調是也。必其辭確與音樂有關，曾有歌唱時所用一定之曲調在，始入研究範圍；不然，倘其調並非曲調，安見其辭乃爲曲辭？如此則所增之三百餘首内，勢將有許多失却根據，又安見其增輯之爲當歟？若於此不穩固之基礎上，從而推求其時代、内容、體裁等等，將一無是處矣。如變文一體，在敦煌不同之寫卷内，已知者近百種，不爲不多；其辭在當時，幾全部付諸轉唱，明明爲音樂上之文藝，兹既求敦煌歌辭之全，何以一概不録？則因衡定敦煌曲時，取捨之間，乃以其辭有無調名與定格爲準。變文之七言律絶或長篇，及“三三七七七”言長篇，雖同爲歌吟之辭，却無調名，又無定格，當不容濫取；惟有另劃範圍，作專門研究，不與有調名者、定格者相混，此不可不首先辨明耳。

此章考證曲調，以敦煌寫卷中具有傳辭，而其調又具有切要考證之資料者爲限；其他則分見於篇末考屑，或第五章之論體裁中。有傳辭者，分六方面叙述：（一）《教坊記》列名之調十三，（二）大曲之調九，（三）定格聯章之調四，（四）佛教專門應用之調四，（五）《雲謡集》十三調，及（六）其他具有特點之調十一。此六方面中，合併其複見者，共述五十一調。考證所及，於多數之調，均以其特殊關係、特殊形式、特殊體製等爲限，並不就《詞律》、《詞譜》之所有，泛舉故常。至於《鬬百草》、《五更轉》、《十二時》、《百歲篇》、《十恩德》等，因其調不常見，且向有被人誤認之處，則並及其源流衍變，與調名含義等，範圍較廣，體例稍别。

與《教坊記》之關係

唐崔令欽之《教坊記》内，列曲名二百七十八，大曲名四十六，又别見曲名五，大曲名十三，總三百四十二，爲唐代樂曲調名最豐富之著録。同時太常寺所屬之大樂署，掌樂曲二百五十三；汰其因音調不同而複見

之名，約五十一，僅得二百有零而已，不及崔記之多。且太常之樂，以供奉郊廟宫廷爲主，或接近雅樂，或多用大樂，比較典重。至教坊所傳之曲，則於民間里巷之聲，邊鄙新異之調，任情採納，性質不拘，範圍廣闊。宜乎敦煌曲之調名纔探得六十九，而見於崔記者，已占四十五之多，達百分之六十五；至見於《唐會要》者不過五調，僅百分之九而已。此一對比，甚爲明顯，敦煌曲之性質如何，於此已可概見。見崔記者，應加《急胡相問》，參看後記。

猶不止此也：《全唐文》三九六，載崔令欽於開元時，官著作佐郎，歷左金吾衛、倉曹參軍；肅宗朝，遷倉部郎中。其《教坊記》自序云："今中原有事，漂寓江表，追思舊遊，不可復得；粗有所識，即復疏之。"又稱"玄宗"云云，足見其書作於玄宗死後，可假定在公元七六二，即肅宗寶應元年。王國維跋《雲謠集》，及《春秋後語》背記中，亦指明崔氏之時代在玄肅兩世，與《全唐文》合；不啻斷定崔記所録三百四十二曲名之始有樂曲，均在公元第八世紀及其以前，而不在以後。近人胡適等，雖不之信，欲承前人長短句詞起於中唐之説，但所舉盛唐無長短句詞之例證，軟弱無力，殊不足以動摇王氏之斷定。詳拙著《教坊記箋訂》。惟調自調而辭自辭也，作辭時代，與創調時代，原屬兩事。詳第五章論時代。此所言者，並非主張敦煌諸曲之寫作時期，當因此而提早；亦非謂崔記諸曲之創始時期，當因此而移後。本文僅欲闡明敦煌曲名見於崔記之四十五調中，有與崔記之彼此關係頗爲密切，甚至息息相通者，誠非偶然，殊堪注意！崔記成書以後，歷千二百年，不期而有敦煌寫曲之發現，乃確切證明崔氏所記内容之翔實；使世人對於崔記之重視，今後應該提高！敦煌寫曲出世以後，能於盛唐之著述中，得有崔氏所記，一一與之對照，乃確切證明敦煌曲調之一名一字，每有來歷，不盡爲苟簡訛别；使讀者對於俗本詞曲之輕視，今後則應該減低。

兹先述崔記與敦煌曲有特殊關係者九調——

《獻忠心》——五代詞之傳本，於此調名之"忠"皆作"衷"，猶之《訴衷情》之"衷"，專以適應言情之辭，調名本意因此遂變。惟崔記不然，獨作"忠"。始猶未辨孰是，及見敦煌此調三辭，其後二辭〔〇七一〕、〔〇七二〕之末韻曰："感皇澤，垂珠淚，獻忠心！""願皇壽，千萬歲，獻忠心！"雖

“忠”皆省作“中”，但調名内則作“忠”，未省。因知其調，始爲諸夷朝覲獻忠之曲，調名作《獻忠心》，乃其本義也。——此崔記調名，得敦煌曲而證實不誤者。此三辭在斯坦因卷二六〇七號内。同卷尚有《恭怨春》一首，“御製曲子”二首，三辭亦皆似《獻忠心》，詳下文《恭怨春》條。此調創始之早，甚至在武后以後，玄宗以前，實意料所不及！僅此一點，已足破長短句詞起於中唐之説而有餘矣。詳第五章論時代。

《山花子》——此在五代，乃雜言《浣溪沙》之別名，所謂“攤破”或“攤聲”之《浣溪沙》，句法“七、七、七、三”，兩片者是也。敦煌曲之《浣溪沙》十三首，與《山花子》一首，句法同爲此體。然則二者豈完全爲同調之異名歟？則又不然：十三首《浣溪沙》乃平韻，普通所常見；而一首《山花子》，獨叶仄韻，爲過去傳辭中從所未有者。其所屬之宫調，彼此必然不同——一也。《浣溪沙》無論齊雜言，前後片句法雖同，而平仄不同。此首《山花子》，前後片不但句法同，平仄亦同，所謂“雙叠”之調是——二也。此首《山花子》中，凡七字句，全以平起，以仄收；《浣溪沙》不然——三也。準此，此二名不僅異體，甚至異調，絶不得謂之同。如下文論《定風波》、《柳青娘》與《漁家傲》之句法，大致相同；僅因叶韻平仄有别之一點，乃不得不分作三調。可能在初期時，《山花子》一名，即專指此種仄韻之辭而言；後來始平仄不分，成爲《攤破浣溪沙》之普遍別名。崔記列曲名三百餘，已從多方證明其曾力避重複。《浣溪沙》與《山花子》，在崔記中，兩名俱列，例不應重複。今因敦煌曲《山花子》一辭，而兩調相異之處乃益見擴大；亦即使崔記所列曲名並無重複之一原則益爲確定！——此崔記調名似乎多列，因敦煌曲而證明其並不多者。上文用數字表明《山花子》句法，中間小點示叶韻處。以下同。

《感皇恩》——此調在平仄韻方面，亦具初期後期不同之情形。原與五代詞調《小重山》同句法，而向來認此調叶仄韻，《小重山》叶平韻，於是分作兩調。崔記列《感皇恩》，不列《小重山》，似乎遺漏。豈當時無平韻之一體歟？及敦煌曲發現，而有《感皇恩》四首，全平韻也，乃知上説不然。蓋唐時此調皆平韻，並無仄韻者，自無從發生二名耳。——此又崔記調名似乎少列，因敦煌曲而證明其並不少者。北宋張先之《感皇恩》獨叶平韻，《詞律》據以定格，而以叶仄者爲“又一體”，原不誤。乃因

宋人此調，叶仄者太多，《詞譜》遂反之，以叶仄者爲《感皇恩》，而以叶平者爲《小重山》，是以萬氏之不誤者爲誤也。杜文瀾遵《詞譜》以正《詞律》，乃反以《詞譜》之誤爲不誤。設使敦煌曲早二百年發現，則三書之間，自不至有如許乖忤矣。

《唐會要》載天寶間金風調之《蘇莫遮》，改名《感皇恩》；尚有其他兩種不同音調之《蘇莫遮》，則不改名。此由改名而來之《感皇恩》，與正名之《感皇恩》，可謂無涉。因在長短句法上，今日流傳之《蘇莫遮》，去《感皇恩》固甚遠也。王集陰法魯序，認兩個《感皇恩》爲一調，意在不同之《蘇莫遮》，既有三種之多，其中總可有一種與《感皇恩》句法相合者，不必俟確能指出爲何種而始決也。查《感皇恩》句法爲“七七七三五”，及“五七七三五”兩片，其間多用七字句。《蘇莫遮》除長短句體外，尚有七言四句帶三字和聲之聲詩一體。吾人如必欲兩調之接近，惟有先指定《蘇莫遮》爲此種聲詩之體，庶乎其可耳。

《謁金門》、《定風波》——崔記有《儒士謁金門》及《武士朝金闕》二名。但《謁金門》詞調沿用以來，已千有餘年，却未見有人對此“儒士”二字，有所解釋或致疑者，大都不求甚解而已。葉德輝刻宋紹興《祕書省續編到四庫闕書目》卷二，道家類，列“《謁金門》一卷，闕”。向亦不知《謁金門》與道家何干，而對此一卷所謂《謁金門》者，是否曲名，一時亦無從決定；至關於《定風波》之問題尚多，亦均不得解；及睹敦煌曲，乃豁然貫通！茲先述《定風波》：敦煌曲内有《定風波》二首，前首〔〇九八〕問，結云：“問儒士：誰人敢去定風波?”次首〔〇九九〕答，結云：“當本，便知儒士定風波!”然後了解《儒士謁金門》之“儒士”二字，殆亦應作如此解，而敦煌之《定風波》，可能原名“儒士定風波”，被寫卷者略去二字，乃意中事耳。《詞譜》列《定風波》之別名曰“定風流”。觀於“儒士”云云，乃知“流”爲訛字；此調之名，即緣敦煌此辭之内容而起，“定風流”別名，絶不成立！宋陳元龍注《片玉集》，推求《定風波》調名之由來，謂出周武王渡孟津，麾定風波之神話，未免迂誕。設使敦煌曲早八百年發現，陳氏得見此調之原始二辭，其注《片玉》，取材應不至如此荒遠也。宋詞中，惟胡銓轉調《定風波》和答海南統領陳康時，内容尚詠調名本意。疑當時猶及見唐人詠調名本意之作。此外則絶少詠調名本意者。

敦煌曲《謁金門》三首，第一首〔〇九三〕曰："長服氣，住在蓬萊山裏。……得謁金門朝帝陛，不辭千萬里。"分明詠調名本意，尚不能斷其即爲此調始創之作。其内容則爲黄冠之謁金門也。次首〔〇九四〕曰："……欲上龍門希借力，莫教重點額。"乃儒士之謁金門矣。唐帝自信爲老子之裔，多好神仙，故道儒並尊；而黄冠之倖進，殆與儒士相等。敦煌三辭，已説明《儒士謁金門》名稱之由，正爲有别於黄冠之《謁金門》耳。非當時之政教，不致有黄冠之倖進；非黄冠倖進者多，不至有《儒士謁金門》之一調名。——此崔記與敦煌曲相互發明，甚爲微妙者也。紹興《祕書省闕書目》道家類所列《謁金門》一卷，必此類黄冠之謁金門曲辭無疑。似此詖辭，竟至彙集成卷，則當時風尚如何，可以想見。《七修續稿》二："元至正四年，鐵冠道人張中，遇元太祖，問中姓名。中曰：'他日謁金門'。"事雖晚出，乃道家謁金門之實例也，其受唐人影響可知。

《定風波》，元李治《敬齋古今黈》八曾列五種：(一)五代令詞，(二)宋慢詞，(三)元宫調《定風波》，(四)《漁家傲》别名，(五)《破陣子》别名。今知敦煌體，在上五種外，乃第六種，實最早之一種。以較(一)，則後片少一短韻之句；以較(四)，知宋調《漁家傲》，乃敦煌體之《定風波》改仄韻而成者。敦煌曲未發現前，此項關係不明，故李治曰："徧考諸樂府中，無有詞語類此，指《漁家傲》。而名之爲《定風波》者也。"今敦煌此調五首，格調一律，庶幾盡釋李氏之疑。參看下文《柳青娘》調。《定風波》短韻之句二字，至《漁家傲》内，乃改作三字。明楊慎詩詞話内，誤唐聲詩五言四句之《水鼓子》爲宋長短句詞之"鼓子詞"，屢謂《水鼓子》轉成《漁家傲》，未免疏略。楊氏若謂《定風波》轉成《漁家傲》，斯正確矣！設使敦煌曲早六百年發現，李、楊諸子所留之遺憾，又皆可免。鼓子詞乃以鼓子爲主樂之一種説唱體，並非曲調名。

《婆羅門》——因曲辭内容，而影響及於曲調之名稱者，不僅"儒士"或"武士"云云，崔記曲名中，《望月婆羅門》之名亦然。合於此名之曲辭何在？曰：敦煌曲中詠月之四首《婆羅門》是。四首起句皆曰"望月"云云，第一首且曰"望月婆羅門"，悉符崔記之調名，乃知此調名之五字中，實一字少不得。今敦煌寫卷内，所以仍僅三字，並無"望月"字樣者，乃書手習慣從省耳。卷子曲辭之調名内，既可以有"魚美人"、"浼沙溪"諸

訛别，則在《定風波》與《婆羅門》等調名上，省去二字未寫，當無足異。然後可信崔記曲名上“儒士”、“武士”、“望月”等，皆據當時歌場實况録之，不當憑五代以後之情形，或書手簡略之結果，或各人主觀之不同，而輕易加以删削。李群玉贈琵琶妓之詩句，多集當時曲名，有云：“我見鴛鴦飛水上，君還望月苦相思。一雙裙帶同心結，早寄黄鸝孤雁兒。”内《鴛鴦》、《相思》、《同心結》、《孤雁兒》，知其皆爲曲名，則《望月》，爲本調名之簡稱，可以斷言。

考玄宗朝，實先有《婆羅門》大曲，其調名上確無“望月”二字。後從大曲内，摘遍爲雜曲，例如本調之作五七言長短句，因用以詠月，入望月之意，始影響調名，而多出“望月”二字。音節方面，或亦較大曲之原譜有所變更，但已無考。另有摘遍爲七言四句之聲詩，如《樂府詩集》所載，用李益“夜上受降城聞笛”七絶爲辭者，及北宋時之《婆羅門引》，亦從大曲《婆羅門》内摘遍而來。諸辭既均與望月無關，又與唐調《望月婆羅門》各别，調名自無加“望月”二字之必要。《詞律》未審唐調情形，見自宋以後，有稱《望月婆羅門引》者，乃謂其以詞題加於牌名爲傳訛。《拾遺》、《補遺》引崔記曲名，修正其説，甚是。張德瀛《詞徵》因未詳《婆羅門》大曲與《望月婆羅門》雜曲間之關係，見元段克己《遯庵樂府》内《望月婆羅門引》之序，謂“酒酣擊節，將有墮開元之淚者”，乃認爲“以訛傳訛，沿誤久矣”！並不信崔記曲名備“望月”二字爲確然有據。此重公案，向亦懸而難斷。設使張氏得見敦煌四辭，則凡此疑慮，概可廓清！張氏《詞徵》因開元間楊敬述所進，天寶間《霓裳羽衣曲》改名，皆曰《婆羅門》，乃謂《教坊記》曲名之多“望月”二字，未可爲據。夏敬觀《詞調溯源》謂“《婆羅門曲》，乃印度入中國的樂曲總名，如西涼、龜兹之類，即以其國名之”。張氏固誤，近人夏氏亦非。因婆羅門並非國名。以國名名樂者，自有天竺樂之名在耳。惟開天之間，既有三種不同之曲體，皆同戴婆羅門一名，則此三字雖非樂之總名，亦幾成爲曲之類名矣。

《長相思》——此調三首，彼此格調一致。前半五言四句，後半“七、六、六五”四句，共叶六平韻，頗齊整。盧前《敦煌文鈔》内，即如此分片，甚合。此調與白居易創調作“三、三、七、五”四句雙叠者，完全不同。向見崔記有此名，白體晚出，自不相屬，而不知其在盛唐時究係何體。今

得敦煌之辭，雖不能必其即屬於崔記之名，但《長相思》既於白體之外，尚另有他體在，已足證崔記之名，絶不受白詞時代之限制矣。《長相思》名，原出齊梁樂府。唐人擬作甚多，因未得唐時歌唱此體之確切證明，故未訂爲聲詩。崔記之名，或指本調，或指聲詩體，均可能。唐五代詞調中，以《贊普子》之作"五五、五五、六六、五五"者，與本調較爲接近。而《贊普子》一名，崔記亦復有之，可知其彼此並非一調耳。

《魚歌子》——敦煌寫卷内，《魚歌子》一名凡三見，實非"魚美人"之"魚"可比。因後者乃"虞"之訛，而此乃以"魚"代"漁"也。在《浣溪沙》〔〇六一〕内，原卷屢稱"魚翁"，亦同此。崔記之《説郛》本、《古今逸史》本、《古今説海》本、《續百川學海》本、《唐人説薈》本，皆作《魚歌子》，與敦煌寫卷，不謀而合。故唐圭璋《敦煌唐詞校釋》云："據《教坊記》所載曲名中，有《魚歌子》，當作'魚'爲是。"要爲一種違俗之寫法，在調名中似不必以錯字論，而遽爲更改。若五代以後，自《花間集》始，皆作《漁歌子》矣。崔記中漁父引仍作"漁"。

此調於王集上卷有二首，於《雲謡集》内又有二首。諸辭於三字句，有加襯，成四或五字句者。彊村本删去襯字，强求劃一，不必。本調製作甚早，用"三三七"與"三三六"兩段句法。張志和之《漁父》，合於本調之"三三七"句法，而易其平仄。宋戴復古之《漁父詞》，用《漁父》之句法與平仄，而加末句五字。蘇軾之《漁歌子》，合於本調之"三三六"句法，而另加末二句；其結句六字，仍同本調。故本調實爲後來類此諸調之總源。敦煌四辭之寫作時期，可能在張志和以前。後世多指張氏之《漁父》爲《漁歌子》，而未省《漁歌子》乃本調之名。此或誤於詞律。蓋萬氏欲以一調名，概括張氏以後《漁父》之諸體，乃定《漁歌子》爲其正名。自後諸書，紛紛從之；惟《全唐詩》尚遵《尊前集》，仍稱張辭爲《漁父》。

《更漏長》——敦煌曲内，有《更漏長》二首：見王集附録一。一温庭筠作，一歐陽炯作。《尊前》、《花間》、《金奩》諸集，皆作《更漏子》，從無《更漏長》名目；有之，惟崔記耳。《唐音癸籤》十三，據温庭筠詞，謂"《更漏子》疑即《教坊記》之《更漏長》"。按唐五代人《更漏子》之諸作中，惟歐陽炯"三十六宫秋夜"一首特異！普通《更漏子》句法爲"三三、六、三三、五"，兩片，炯作則"六六七五"與"三三六七五"兩片，一也。普通平

仄兼叶，炯作全叶平韻，二也。普通換韻，炯作不換，三也。普通六字句以仄起，炯作平起，四也。普通五字句以平起，炯作仄起，五也。炯作仄起爲"塵鏡綵鸞孤"，惟在敦煌寫卷内，尚可睹。若《尊前集》已改爲"鏡塵鸞綵孤"，是遷就普通《更漏子》之平仄也。據此，炯作分明爲另調，不僅爲《更漏子》之别體而已。自來譜家，未究其詳，又無他調他名可附，乃列爲《更漏子》之"又一體"。吾人對炯作之迥異，與崔記曲名無《更漏子》，僅有《更漏長》兩點，同覺可疑。今見敦煌卷中，標題此辭爲"更漏長"，乃恍然有悟：唐代初期，可能先有《更漏長》曲，甚至爲大曲；後始就大曲中，摘出許多雜曲：其一仍名《更漏長》，而其一乃名《更漏子》。至於敦煌寫卷對於温作之爲普通《更漏子》調，所以亦標"更漏長"名者，或亦寫卷者之筆誤，誤此一字，在寫卷中原不足異耳。雖假想如此，不能斷定，但卷内調名，顯違後世之一般常態，捨"子"而作"長"，與崔記有"長"而無"子"，兩點相合，必非偶然；而炯辭格調特異，如上所云五點，更爲不可掩之事實，其間當有故在耳。近人華連圃《花間集註》，疑此二者爲異名同實，猶可説也。至謂"子者，南人之語詞，如分子、款子、路子等是也，餘以此推。"則非所以論樂曲矣。崔記所引"子"名之曲，有六十五之多。其中已確定爲大曲摘遍者二十；其餘要亦以同此性質得居多。崔記所載以外，"子"名之曲，有大曲爲之母者，又有四曲，均不容以單純之語助視"子"字，《更漏子》自非例外。

上列九曲名，乃《教坊記》與敦煌曲，二者關係比較特殊者。其他尚有四調，崔記列名，敦煌備辭，彼此契合；在唐五代詞籍中，從未見有類此之如響斯應者，亦當一述——

《送征衣》——此調本緣孟姜女送寒衣故事而作。唐代邊戍與勞役，爲民間疾苦之尤甚者！反映於詩歌，則有兩途：或徑詠征衣，如王建之《送衣曲》，張籍之《寄衣曲》等；或託之孟姜女故事，編爲聯章之體，如劉書所載"孟姜女唱詞"，用《搗練子》，而未用本調。《搗練子》云："孟姜女，杞梁妻，一去燕山更不歸。造得寒衣無人送，不免自家送征衣。"〔一二七〕《雲謡集·鳳歸雲》云："征衣裁縫了，遠寄邊隅。"〔〇〇二〕王集所載《菩薩蠻》内，亦有"每歲送寒衣，到頭歸不歸"語。〔〇三九〕更觀韋應物《突厥三臺》聲詩中，有"殷勤南北送征衣"句，皮日休《卒妻怨》樂府

中，有“處處魯人髽，家家杞婦哀”，可知此調實爲當時民間普遍之哀音也！顧其名僅見於崔記，與《牧羊怨》、《遐方怨》、《歸國遥》、《憶漢月》等，同一意義。與反戰爭之曲調，如《歎疆場》、《怨黄沙》、《怨胡天》、《臥沙堆》、《回戈子》等，同一情緒。其辭則僅見於敦煌曲而已；即唐五代詞之其他傳本内，亦均未曾及。至北宋柳永，始有百二十字《送征衣》之慢詞；然而内容早已改爲“瞻雲獻壽”、“山呼鰲抃”之祝語，不僅句法聲韻，與敦煌辭之各别。若柳辭宋調者，亦斷斷不能指爲崔記之《送征衣》也！參看第五章論時代。

《竹枝子》——崔記曲名内，有《竹枝子》，而無《竹枝》。此調以“子”名，但敦煌傳辭六十四字，作“七、五、六、七、七”之雙叠，較之中晚唐及五代之《竹枝》聲詩，作七言四句者，長且倍之；句調參差，亦無從比附。足見其必别有來源，或獨自生成，與後起之《竹枝》，由民歌改作者無關。人皆知劉禹錫改造《竹枝》之聲辭，而白居易和之，一若《竹枝》之入文人詞翰，自劉、白始者。其實約早五十年前，顧况已有詠《竹枝》之“《竹枝》曲”，及“早春思歸，有唱《竹枝歌》者，座中下淚”之作，起云：“渺渺春生楚水波，楚人齊唱《竹枝歌》。”白居易“聽蘆管”詩，亦云：“幽咽新蘆管，淒涼古《竹枝》。”足見《竹枝》乃古歌。唐馮贄《雲仙雜記》四，謂“張旭醉後唱《竹枝曲》，反復必至九回乃止”。足見在盛唐以前，即已有之，當爲《竹枝子》之所本也。黄庭堅《豫章集》載夢中所傳李白作《竹枝詞》三首，岳珂《桯史》已指爲寓言，自不足據。冒廣生校《雲謡集》，曾指此調爲《虞美人》，引五代閻選《虞美人》相比較；句法不似，則將《虞美人》前後結語三字句各加四空格，謂是“虚聲不填實字”，未免牽强附會。並謂“審其聲響如此，牌名雖異，實即一調”，殆未足信。夫從辭句間所有長短平仄之聲響，以臆斷音樂方面爲同一牌調，已嫌格格不入；况又加空格，設“虚聲”，爲之造出“聲響”，反將《虞美人》調之特徵所在，或真正聲響所在，即前後兩結之三字句法，從敦煌傳辭起，直至兩宋倚聲，絶無例外者，爲抹殺之：校勘工作實不宜如此也。近人蕭滌非“論詞之起源”，因篤信凡屬長短句詞調，皆由聲詩填實和聲泛聲等而來，竟認《雲謡》之《竹枝子》，乃由五代孫光憲之《竹枝》一體孳乳成功，於其他情形，却未曾顧。如此，勢非先將崔記之此名，與敦煌之此辭，皆降之於晚唐不可；

不然，其説不立也，又焉可通乎！倘無敦煌曲於此作有力之表裏，崔記不因此類臆説而益被誤會者，幾希矣！

《柳青娘》——此三字原爲人名。唐馮翊《桂苑叢談》云："國樂婦人有永新婦、御史娘、柳青娘，皆一時之妙。""一時"指玄宗時。《唐音癸籤》十三："柳青娘者，豈亦歌妓之名，後遂沿爲曲名歟？"此調與唐之《定風波》，北宋之《漁家傲》，皆相似。三調皆有二字叶韻之短語，經加襯字，乃成三字句。惟《漁家傲》叶仄韻，獨異。因此，《柳青娘》與《定風波》，從叶韻看，益爲接近。李冶《敬齋古今黈》曾考《定風波》、《漁家傲》、《破陣子》三調之如何相同，却不知與《定風波》真正相同者，應推《柳青娘》耳。此二調敦煌曲悉有辭，崔記悉有名，當時彼此必尚有分别，而又必在句調平仄等以外，可知。冒氏校《雲謡集》，因信其辭爲北宋人倚聲，乃謂"此調實即《漁家傲》也，但第三句及後徧第一句不用韻耳"。其原則仍不離上文所謂"審其聲響"。但既較少二韻，尚得謂之聲響相同乎？冒氏又篤信叶韻平仄雖有分，不礙其爲同一牌調，是亦自破其聲響之説而已。因既從辭句中定聲響，何能放棄全調叶韻之平仄？叶韻平仄既不同，起調畢曲必不同，所屬宫調必不同，何從認爲同一牌調歟？參看上文《山花子》調。

《柳青娘》之名與辭，在其他唐宋詞曲之典籍中，絶不經見。直至元諸宫調《劉知遠》及北曲中吕調内，始重見其名。金元院本名目於"衝撞引首"内，亦列《柳青娘》一本，其沿用唐曲可知。清初北京小曲内，辭之集曲名者，尚多列《柳青娘》；《律吕正義》載蒙古笳吹中備此調，並有辭、有譜。近世亂彈内，此調仍極風行。南方音樂，如潮州鑼鼓等，亦有其調。唐樂曲流傳之遠且久者，以此調爲第一！近人馮沅君古劇説彙内，有詳考，但祇及宋元以後而已。尤其唐調，至兩宋詞樂中，隱而不見，伏流於民間，及金元明清之曲樂中始又顯露，初不止此一調爲然，其故何在？殊可研究。

《喜秋天》——此調與北宋之《卜算子》相同，唐圭璋於《雲謡集雜曲子校釋》以下簡稱"唐校"。首先舉出。《卜算子》調，是否即由此演出，雖不可知，但晚唐鍾輻，已有《卜算子慢》，何能不先有《卜算子》？《卜算子》之創始於唐，無疑矣！則《喜秋天》即爲《卜算子》之原名，亦未可知。

冒校謂“此調以聲響求之，即《巫山一斷雲》，李珣詞附録。但李不换韻，多一叶耳”。按《巫山一段雲》爲平韻仄起，此調乃仄韻平起，聲響完全不同。冒氏立“聲響求之”一説，驗諸各調，無一合者；尤以此調之引例，又未免自相矛盾矣！此調“五五、七五”，四句、雙叠。必雙叠，又通叶一韻，方可認作一首；不然，應是單片之調兩首耳。《喜秋天》在敦煌寫卷中之原始狀態，乃八十八字，連作一片，混沌未開，有劉書可按也。《彊村遺書》之《雲謡集雜曲子》開始判爲雙叠二首，冒校唐校及王集從之。所謂第二首之前片，叶“觸”“促”，後片叶“足”“土”，雖似一韻到底，但第一首之前後片，則分明各叶一韻，不可通假。且此二片内，各曰“更深”云云，若作一首，則意既嫌複，韻復顯别，諸多未合。故此八十八字，終以劃作單片之調四首爲是。其調名三字，則惟有崔記一書載及，今日視之，實覺資料可貴！

以上四調，乃以敦煌曲之辭，響應崔記之名者。此外更有二調，以歌譜與崔記之名相應，則《心事子》與《撒金砂》是，惜其辭未傳。崔記與敦煌曲間，尚有其他相應合處，見下文《贊普子》及論大曲一節之尾。

綜上十三調之所論，可得以下四端：(一)唐曲失傳者太多！崔記諸名，絶非無辭無曲之空名。惜敦煌曲能於特爲證實者，僅僅六調而已。蓋於辭，或歌譜，或舞譜，三者之中，至少必具備其一，方能謂之證實，非互見其名而已也。(二)關於唐宋燕樂調名之淵源與意義，潛在而未經發現者尚多。調之分片、句法、叶韻、平仄等，憑現有資料，祇能先作一假定，都難決定。須隨時準備有新資料發現，予以修正。前人《詞律》、《詞譜》之工夫，誠不可無，却不必望其每調皆可作定案。(三)唐代曲調，處於創造之初期；若以五代北宋繼起之情形較，顯多變化。慎勿以後來之所有，輕易逆料其初期亦爾，以至自入歧途。後二端，正包含此下所列，在崔記關係以外之各方面而言，特於此預爲提示耳。(四)以上諸調，及調名之檢討，對於判定其曲辭之寫作時代，實均有間接之助。因諸辭詠調名本意，如《獻忠心》、《定風波》、《望月婆羅門》等。可能即爲該調首倡之辭。詠調名本意一事，在後世之和作與擬作中，雖亦優爲之，若僅具此一點而已，自不能即斷定其創調或作辭之時代。今諸辭除詠調名本意外，在曲辭或調名方面，尚有其他種種特殊之表現，如“儒

士”、“望月”等。然後始可信其確爲首創之辭。要仍須逐調逐辭，酌量以定，不容一概論耳。

對於大曲之貢獻

王集下卷專録斯六五三七及伯三二七一之兩卷，實具有豐富之意義！斯卷包含調名八，辭二十首；王集凡例於八調名之下，皆綴“詞”字。伯卷包含調名五，辭九首；王集凡例亦謂其調名下均有“詞”字。——一若兩種原寫卷確鑿如此者。但在其書之下卷中，於《泛龍舟》、《鄭郎子》、《鬬百草》、《何滿子》四名，並無“詞”字，不知何説。此“詞”字倘果爲原卷所有，不當遽删。王集於叙録中又曰：“原卷調名下，均著‘詞’字。是五七言樂府原稱‘詞’或稱‘曲’，而長短句則稱‘曲子’也。……故次爲一卷，以示曲子淵源所自。”足見其於卷中四調名下，删“詞”字不載，乃前後矛盾，未能忠實保留寫卷之原狀耳。然此失猶其小者；若叙録云云，直拒五七言樂府於“曲子”範圍以外，不認大曲與雜曲之分，此一失則較大，不可不辨。第一：此二十首中，五言僅三首，七言僅九首，餘八首仍爲長短句。信如王説，則此八首，應爲曲子，而非詞，不能編在下卷。叙録原謂編“長短句曲子爲上卷”。須將斯伯二號原整卷者拆開，各辭分别配入其書之上下兩卷方妥矣。其次：唐人五七言樂府，有大曲雜曲之分。《樂府詩集》所傳盛唐大曲之辭，皆五七言，多稱“歌”，並不稱“詞”或“曲”。至於一般雜曲，爲五言或六言或七言之聲詩體者，至少有百五十餘調，其調稱“詞”或“曲”者，僅十名而已，占全數百分之七不足，去所謂“均著‘詞’字”之假設甚遠。詳拙著《唐聲詩考》。此等雜曲之調名，或稱“詞”，或稱“曲”，或並無“詞”、“曲”之稱，皆無害於其爲曲子或雜曲之性質；詳第五章論名稱。向來不從調名之形式以肯定其曲性。即上文論所謂“子”名之調，亦得其大概而已；如《竹枝子》、《卜算子》，乃至《何滿子》等，皆其例外。反之：《雲謡集》稱“曲子”矣，其中亦有《拋毬樂》二首爲七言六句；在王集上卷所選爲長短句之曲子者，其中亦有《生查子》爲五言八句也。其三：謂詞爲曲子之淵源，詞先而曲後，亦不盡然。所謂“詞”與“曲”分立之概念，産生於金元有南北曲以

後，唐世絶無此分。唐人但知樂曲有歌辭而已；又因其體段，而有大曲、次曲、小曲之分而已。雜言爲曲子，齊言，亦曲子也；齊言入大曲，雜言，亦入大曲也。查崔記二百餘雜曲名内，確知其有齊言聲詩體者四十七，有雜言長短句體者七十五，内十五曲又知其先有聲詩體，而後有長短句體。自盛唐起，樂曲歌辭中，早即齊言、雜言，同時發展，彼此難判先後。就後世之傳辭看，雜言之可能淵源於齊言者，至多不過占全部雜言曲調十分之一而已。參看第五章論起源。更如最普通之詞調《浣溪沙》，下文已證明其雜言發生且在前，齊言反而晚出。——綜上三層，知王氏之言，實未諦也。斯六五三七卷背，在《龍州詞》等三十一行之前，尚有"太子修道讚"十行，見向達經眼目録，王集叙録及收藏記内均未提。而王氏所提《龍州詞》等之後，尚有"大唐新定吉凶書儀"，向氏又未提。伯三二七一卷内，除載《龍州詞》等而外，有無他文，亦不可知。總之，《龍州詞》等二十首，並非占有專卷或專面，王氏遽指爲當時一種"選本"，尚待斟酌。

謂此二寫卷所録歌辭與他卷之間，有五七言與長短句之别，其説既不能成立，則此卷性質，究如何乎？曰：此卷二十首辭内，有一半已確屬唐代大曲，餘除《鄭郎子》一首外，亦皆有爲大曲之明徵。此卷乃專録大曲歌辭之一卷，似爲不可掩之事實也。唐大曲歌辭，傳者極少。《樂府詩集》載盛唐大曲五套；《全唐詩》載姚合《劍器詞》一套，陳陶《水調詞》一套；另《舊唐書》音樂志載《昊天樂》一套，《樂府詩集》十一尚有《紫極舞曲》一套，如此而已。自敦煌曲出現，實已加《鬬百草》、《阿曹婆》、《劍器詞》、《何滿子》及《蘇莫遮》，各一套，合得十四套。而敦煌曲之《獻忠心》二首，《感皇恩》四首，並有爲大曲之可能，數量上已大爲增進！王集陰法魯序，已指明《鬬百草》、《阿曹婆》爲大曲。大概唐大曲有兩項必備之條件：一在形式方面，須用"第一"、"第二"、"第三"……字樣，分標在各遍之前，便將大曲從一般多首聯章之雜曲内，顯然分别，不致混淆。猶之古相和歌辭之大曲，有一解，二解，三解……一在制度方面，須有舞容。若僅有歌唱與音樂，並無舞容之大曲，前此尚未有聞。顧前一形式之存在，傳本内抄寫隨便，或歌録内脱略不全，極易湮没無所見，其辭乃成普通之聯章矣。後者所謂舞容，若僅就傳辭之本身，實無從查明其有

無。因此,每遇同調或異調之多首相聯者,究否大曲歌辭,頗難辨别。如陳陶之《水調詞》十首,千年以來,所以向不認爲大曲者,即職此故;須就其他方面,另求資料,協助證明,方能斷定。而《舊唐書》之《昊天樂》,《樂府詩集》卷十一郊廟歌辭内。之《紫極舞》,所以能肯定爲燕樂中之大曲者,亦正因其此種特殊形式,猶分明存在,故無俟多證耳。用循此途,就王集下卷所列八調,逐一研討如下——

《鬬百草》——《唐會要》三三,載"太常梨園别教院教法曲樂章等……十二章",内有"《鬬百草》樂一章",頗似雜曲;得敦煌曲辭,乃知其確爲大曲。辭有四遍,分標"第一"、"第二"等,作大曲形式。每遍皆以五言五句爲主,而插六言句爲和聲,概曰"喜去喜去覓草"。大曲亦有用和聲之制,可以由此證實。《鬬百草》與《泛龍舟》,原皆隋煬帝令白明達所製之曲。詳下文《泛龍舟》。唐既收入法曲,其聲大概猶沿隋之舊。又摘取一片爲雜曲,故法曲樂章内,列其樂一章。《泛龍舟》爲舞曲,已因日本傳説而定。《鬬百草》之舞容雖不詳,而鬬草之姿態,在歌唱時,極易表演,不至爲徒歌或徒樂可知也。

鬬草之戲,創始甚早。唐劉禹錫詩:"若共吴王鬬百草,不如應是欠西施。"明郎瑛《七修續稿》四據此,謂其戲起於吴。清翟灝《通俗編》三十,謂劉詩蓋設辭,不足據;引申公《詩説》,以《芣苢》爲兒童鬬草歌謡之辭,則周時已有此戲矣。按《荆楚歲時記》:"五月五日,四民並蹋百草,又有鬬百草之戲。"《歲華記麗》:"端午結廬蓄藥。清茆泮林輯《唐月令考》,五月云:"是月也,聚蓄百藥。"《太平御覽》二十一:"因草木蕃廡[①]之時,則採聚[②]百藥。"採草蓄藥,疑爲鬬草之原始動因。鬬百草,纏五絲。"皆已爲端午之舉。煬帝之製二曲,亦以樂端午。唐韋絢《嘉話録》,記唐中宗時,安樂公主鬬草,亦在端午。惟其好奇過甚,至徵用謝靈運之遺鬚以求勝,已失鬬草原意。唐人《梅妃傳》,謂:"上與妃鬬草,顧諸王戲曰:……今鬬草又勝我矣!""草",一本作"茶"。崔顥"少婦"詩:"閑來鬬百草,度日不成妝。"李白《清平樂》辭:"百草巧求花下鬬。"乃至後來詩

---

① 今校:"蕃廡",原作"蕃蕪",據《四部叢刊》三編影宋本《唐月令考》改。

② 今校:"採聚",原作"採取",據《四部叢刊》三編影宋本《唐月令考》改。

人，如韓愈、鮑防、劉禹錫、白居易，降而杜牧、李商隱、韓偓、吴融、司空圖、和凝、花蕊夫人等，皆有詩句及此，所寫大都爲民間之常俗，不復提及節序。貫休"春野"詩："牛兒小，牛女少，抛牛沙上鬬百草。"足見此戲在民間之普遍。此戲終唐之世未輟，則此曲應亦隨之流行而未輟。惟敦煌曲中，若按辭意，已鬬草其名，而鬬花其實。唐詩所謂"千花開處鬬宜男"是。參看第五章論時代。宋詞内，《鬬百花》、《鬬百草》，兩調同列並用，見《全宋詞》六十。非無因也。《輟耕録》院本名目"拴搐豔段"内，尚有《鬬百草》一本，亦可爲唐樂本來有舞之一證。參看第五章論時代（五）及後記考盾。

《阿曹婆》——敦煌曲此調三首，標明"第一""第二"等，顯具大曲形式。元稹"追昔遊"詩："醉摘櫻桃投小玉，嬾梳叢鬢舞《曹婆》。"叢鬢，當即爲此曲之舞裝。元氏"夢遊春"云："叢梳百葉髻，金蹙重臺履。"亦可參考。叢髻、叢鬢應爲當時較美之梳裝。其有舞，而爲大曲，無疑。又因元詩，可略知此曲流傳之時代。第五章論時代，因别有所據，斷其辭爲玄宗時作。日本所傳唐樂中，有《曹婆》，入沙陀調。《大日本史》云"按《教坊記》曲名，有《胡僧破》。'僧破'、'曹婆'，音近，蓋同曲名"，未免附會。《胡僧破》乃《胡僧》大曲之入破部分，何能割"僧破"二字，揣其字音，另有比附？惟《阿曹婆》三字，是否譯音，抑有曹婆其人與事，俟考。辭之次遍〔一〇一二〕有云："每恨征夫薄行迹，一從征出鎮蹉跎。"三遍〔一〇一三〕有云："當本祇言三載歸，灼灼期。"查劉書所載《五更轉》辭，一更〔四〇六〕謂"每恨狂夫薄行迹，一過抛人年月深"；二更〔四〇九〕謂"當本只言三載歸，誰知一别音信稀。"豈二辭出於一手，抑有先後，遂爾因襲歟？參看後記考盾"三載"條。

《劍器詞》——敦煌卷《劍器詞》三首，亦標明"第一"、"第二"等。《全唐詩》内，姚合之辭並爾，是同具大曲形式也。《劍器》乃唐代有名之舞。其舞容、舞具，下文第四章已有專考。兹就聲辭兩端略言之：姚合乃元和進士，故辭中有"元和太平樂"句。然此非其創調之始也。杜甫詩序述公孫大娘當年舞《劍器》入神，陳暘《樂書》謂則天末年即有《劍器入渾脱》之犯聲，足見此曲創始，都在武周或其以前。犯聲者，離開原宫調，改入他宫調之聲也，必美聽。元稹詩"能唱犯聲歌，偏精變籌義"可

得其概。《樂書》又曰:"樂人孫處秀[①],善吹笛,好作犯聲;時人以爲新意而効之,因有犯調。蓋《劍器》宫聲,而入《渾脱》之角調,故謂犯。"《教坊記》大曲名内,雖未列《劍器》,但雜曲名内,既有《西河劍器》,復有《劍器子》。沈亞之《拓枝舞賦》亦云:"見孫律於武姓,入西河之《劍器》。"西河,指歌調名,出於河西區。唐封彦冲詠盛小叢歌《西河長命女》曰:"爲公唱作西河調,日暮偏傷去住人!"可證。敦煌辭之末遍〔一〇二〇〕結語云:"《劍器》呈多少?《渾脱》向前來!"儼然後來宋大曲内致語之口吻。此二語正所謂《劍器入渾脱》之的解也。《渾脱》雖可與《劍器》連舞,畢竟是另調,詳篇末考屑。劍器,宋以後"器"多作"氣"。《宋史·樂志》載劍器隊舞,須帶"器仗",可知作"氣",名不能通;"氣仗",絶無其説也。

《何滿子》——敦煌曲有此調四首,聯列,而未標"第一"、"第二"……形式不備。然四首内容,不外邊城行旅,躍馬横刀,意境一致,並非漫無聯貫之四辭也。唐有態歌《何滿子》曲,元稹詩曾狀寫入微;沈翹翹舞《何滿子》曲,《盧氏雜説》與《杜陽雜編》亦均有詳載。元詩曰"纏綿叠破最殷勤",既具"叠破",非大曲而何?白居易詩"世傳滿子是人名",言之確切。元詩"何滿能歌能宛轉",乃誤認"子"字爲虚稱,始摘"何滿"二字入句。故《何滿子》並非以"子"名調之小曲,仍爲大曲名。劉書六五《狀文》,謂索大力於"故師姑在日,家女滿子,有女三人"。許書内有索滿子祭姊丈吴郎文。何光遠《鑑戒録》載陳裕詩:"滿子面甜糖脆餅,蕭娘身受鬼嫦娥。"足見滿子之名原甚普通,白詩不誤,元詩誤。據劉書,滿子可能原爲女子之名。

白詩又曰:"一曲四詞歌八叠,從頭便是斷腸聲!"自來於此"一曲"、"四詞"與"八叠",均無的解。咸認"八叠"有類《陽關》之三叠,乃叠唱詩句也。《碧雞漫志》引薛逢《何滿子》詞之五言四句,謂"《樂天》所謂'一曲四詞',庶幾是也;'歌八叠',疑有和聲"。此以四句爲四詞,太勉强;以八叠爲和聲,亦嫌含混。愚意"一曲"指一套大曲,"四詞"指其辭四遍,"八叠"指每遍複唱一次,唱成八遍。此"叠"字,既非和聲,亦非叠

① 今校:"孫處秀",原作"孫楚秀",據清光緒二年廣州刻本《樂書》改。

句，乃《教坊記》叙《踏謡娘》"每一叠，旁人齊聲和之"之"叠"，乃元稹詩"纏聲叠破"之"叠"：以一章，或一解，或一首，或一遍，唱成促拍之急曲子，即所謂"叠破"也。此項臆説，或去事實不遠。觀敦煌之《何滿子》辭，既不如《阿曹婆》、《劍器詞》之作三遍，亦不如《蘇莫遮》之作六遍，而恰爲四遍，容或巧合，亦不爲無因。故應於其各遍之前，補列"第一"、"第二"……以完成其大曲之形式。

《泛龍舟》——崔記之曲名與大曲名内，均列此詞。既爲大曲，可能不止一遍。故敦煌此辭，或有佚文；所列之一首，實大曲歌辭也。查《樂府詩集》清商曲辭之"吴聲歌曲"内，載隋煬帝之《泛龍舟》辭，亦七言八句；文字内容，固與敦煌辭相近，即其平仄，亦大半相同。可見由隋入唐，此調或無大變化。敦煌辭八句之後，尚綴"泛龍舟，遊江樂"六字和聲，乃隋辭之所無，或隋辭原亦有之，而《樂府詩集》所據者，已被削去，故《詩集》亦不載之耳。從日本《古事類苑》中，尚可見流傳於日本之《泛龍舟》辭，亦七言八句，末附"願共衆生速成佛"七字。"願"乃襯字，其本文仍三字二句，與敦煌辭合，其爲和聲益信。惟此八句，類佛家偈語，既非七律之平仄，又不叶韻。此乃佛徒之作，重在採用其音曲而已；至以偈代詩，並無礙於歌唱也。隋辭及敦煌辭，猶是早期之詠調名本意；至日本此辭，已移以宣揚佛法，顯爲後起倚聲之作。常任俠《唐代傳入日本之音樂與舞蹈》文内，謂由歌詞觀之，蓋源於印度也，不確，下文詳之。日本之《泛龍舟》，指爲中曲，《大日本史》云："凡樂曲，有急徐輕重之别，故分爲大、中、小。而大曲外，有準大曲；中曲中，有大曲；小曲中，有中曲。"此或中曲之大曲也。童舞，舞者"常裝束"，即唐裝束也。以《打毬樂》爲舞意。《續日本史》二，樂志下，列"以二曲爲一樂"者，有云："以《泛龍舟》爲破，以散吟《打毬樂》爲急。"由此可斷：我之《泛龍舟》，必爲大曲，必有舞；惟不必亦以《打毬樂》爲舞意耳。

此調在唐，亦列太常梨園别教院所教法曲樂章之中，屬林鍾商，宜爲沿用隋之清商樂。故自杜佑《通典》起，如新舊《唐書》、《唐會要》等，無不將《泛龍舟》列於由隋入唐之清曲三十二調中。煬帝遊江而後，民間於端陽競渡之際，始泛龍舟，乃中國風俗，本於中國故事，非乞寒潑水等之胡俗可比，不應自始即採用胡樂。而《隋書·音樂志》龜兹樂内，有

《鬬百草》、《泛龍舟》二調，鄭樵《通志》遵之，遂列爲龜兹曲，其誤甚著。近人夏敬觀《詞調溯源》更因其調産生於鄭譯得龜兹樂之後，遂亦斷爲龜兹樂。不知龜兹樂於鄭譯時，方初初傳入中國，一時何至即有莫大力量，足以禁止中國原有之一切音樂，皆限令尅日肅清，不許存在，更不許其自作新聲？乃謂當時所有新聲，必皆以龜兹樂爲限，不容更有例外，可乎？類此不中事情之假想，雖在盛唐之世，胡樂之盛已達於極點，亦未能必其實現，何況早在隋季乎？此曲日本入水調，其爲清商曲，乃益明顯。好在彼邦歌譜尚存，究屬清商樂系，抑龜兹樂系，應不難辨明。

《水調詞》——王集下卷，於此調之七言八句，列爲一首，實則前半與後半叶韻不同，分明是七言絶句二首也。《樂府詩集》載有盛唐《水調》大曲之全辭一套，歌五遍，入破六遍。其中僅兩遍屬五絶，餘皆七絶。王昌齡有《聽流人水調子》詩，既有《水調子》，自先有《水調》大曲。《樂府詩集》載吴融《水調》，僅一首，或即《水調子》之辭。晚唐羅隱《席上歌水調》詩，有“若使煬皇魂魄在，爲君應合過江來”句，疑當時所歌，尚保存隋音不少。玄宗之好聽《水調》，各書稱引頻繁，以李德裕《次柳氏舊聞》所載最詳。顧其歌辭乃割取李嶠《汾陰行》之結尾四句而已，並未言舞，當時或亦唱作《水調子》而已。唐末，陳陶有《水調詞》十首，全部衹詠絶塞貪功、深閨抱恨之一貫情緒，又委曲盡致，詞采精美，爲今日所傳唐大曲文字中之惟一可數者！惜無人識其詞體乃大曲耳。

《樂世詞》——此調爲大曲，王集陰法魯序内已言之，惟尚未詳其究竟。敦煌曲七言八句，王集列作一首，分成七言四句兩遍，未知原寫卷果如此否。其實前後分叶二韻，乃七絶二首，非一首也。張説《樂世》，七言十句，一意貫徹，一韻到底，且對仗起結分明，並非七絶二首多二句，亦非三首少二句，不能不承認其自爲一體，殊堪注意。因普通曲調，一首七絶之辭已敷配合；今所用辭，長較七絶二倍有半，即説明原歌譜必甚長，或亦長及普通之譜二倍有半。其節拍必不至首尾均匀，必然始緩終急，同大曲之歌頭緩拍、入破急拍之格。疑《樂世》在盛唐以前，衹傳大型雜曲之調，《唐六典》中所謂次曲，日本所謂中曲，介乎大、小曲之間。配辭如張説之體，或即崔記大曲名内之《緑腰》也。至中唐，摘其後段急拍美聽之部分，呼爲《急樂世》，單唱可，存於《六么》大曲之入破部

分,占曲終之位置,亦可。大曲《六幺》或即就全部《樂世詞》擴充而成,亦未可知。故白居易自作之《急樂世》辭,祇七言四句,不如張説體長;而其聽歌大曲《樂世》之詩則曰:"管急弦繁拍漸稠,《緑腰》宛轉曲終頭。"《樂苑》曰:"《樂世》,羽調曲;又有《急樂》也。[①]"至中唐,《樂世》舊曲之較全者,或已不甚流行,而專行《急樂世》矣。《樂府詩集》失考,將白氏前首聽歌《樂世》之七絶詩,載入"近代曲辭"内,充作《樂世》之歌辭,實一幼稚錯誤! 較張説稍後,有賀朝者,贈酒店胡姬詩云:"胡姬春酒店,弦管夜鏘鏘!……上客無勞散,聽歌《樂世娘》。"足見《樂世》爲胡樂,由於名歌姬之曾歌,遂有《樂世娘》之名,乃同《杜韋娘》、《柳青娘》等,因人而名曲。

《鄭郎子》——除上舉七調、十九辭外,王集下卷,尚餘《鄭郎子》一調、一辭。此名祇敦煌曲有,他無所見,不得其詳。其辭作"三三、五三、七七",六句,三仄韻,頗似唐劉長卿之《秋風清》調,作"三三、五五、七七",六句,三仄韻。至此辭是否配合大曲,無考。"郎子"之稱,南北朝已有。龔頤正《續釋常談》引《北史》齊楊林之傳,楊稱崔暹子曰:"郎子聰明,方成偉器!"又《暴顯》傳,有"此郎子相好"語。《南史》梁鄧元起因蕭藻求馬,曰:"年少郎子,何用馬爲?"至唐,仍盛行"娘子"、"郎子"、"小娘"、"小郎"諸稱。"郎子"乃對青年男子之通稱,又爲舞郎、歌郎之通稱。如薛调《無雙傳》,嘗戲呼仙客爲王郎子。《太平廣記》三〇五,引《集異記》李納條,有"此三郎子、七郎子也"語。《通典》論清商曲,謂"有歌工李郎子"。許氏《敦煌石室寫經題記》,及橘瑞超藏經卷,所載寫經人題名内,均有孟郎子。上述歌工何滿子之名,似與郎子同一類。故《鄭郎子》原爲人名,後借作調名,即爲伊所擅歌,或即伊所創作者,均可能也。參看第五章論作者。

此外,在王集上卷,尚有一調,應認爲大曲者,並於此詳之。

《蘇莫遮》——此調六首,除第一首外,辭前各有"第一"、"第二"……顯然爲大曲形式;捨認爲大曲外,實無其他更適當之解釋。此

---

① 今校:此語轉引自《樂府詩集》卷八十。"《急樂》也",原作"《急樂世》",據宋刻本《樂府詩集》改。

辭如《校録》所云，有甲、乙、丙、丁四種卷子。五臺五辭之次序，在甲丙二卷爲東、北、中、西、南；在丙卷爲中、東、北、西、南；丁卷殘剩東、北二辭，殿以總述之一辭，而於東臺辭下，注“第五首”三字。——情形甚亂！若認“第一……第五……”乃用以指明五臺或五辭在制度上，或文字上之次序，則此兩項次序，何能動揺不定，至有三種不同？敦煌卷内，另有五臺山讚文十六首，五臺山聖境讚文五首，向爲分詠五臺之什，因屬普通律絶詩，非大曲，辭前遂皆未作此形式。《蘇莫遮》有齊言、雜言兩種，上文已及。其爲七言四句聲詩者，乃舞曲及戲曲，配合《渾脱》舞，及乞寒之胡戲，有初唐張説之辭可證，詳篇末考屑渾脱條。亦大曲也。慧琳《一切經音義》四一，《大乘理趣六波羅蜜多經音義》云：“蘇莫遮，三字寫法，與敦煌曲同。西戎胡語也，正云‘颯磨遮’。此戲本出西龜兹國。至今猶有此曲，此國渾脱、大面、撥頭之類也。”此曲之聲詩體，既如此矣；至長短句體，配合舞容，而爲大曲，則不知如何。《蘇莫遮》六曲之内容，乃有系統地讚美五臺勝境，當時歌唱而外。如何有舞容，雖無所徵，然一般佛曲不廢舞，乃確然有據。如《智度論》十三，謂佛憐愍衆生，故出世；隨供養者應願，故受音樂歌舞。《大日經義釋》六；謂“一一歌詠皆是真言，一一舞戲無非密印”。——略舉一二，可以概見。敦煌卷子同載此辭者，計有四卷。二卷題“大唐五臺曲子五首，寄在《蘇莫遮》”；一卷題“五臺山曲子六首”；一卷殘闕，無題。二卷何以同誤六曲爲五曲？殊不可解。三卷皆曰“曲子”，殆出於編寫人之手，但就辭看，曲之體會其樂曲之性質耳。兹於《敦煌曲校録》中，仍保存原題曰“曲子”二字，不改，惟明其爲大而未淵源於此。

綜上所論，可得數義：(一)從《樂府詩集》所載盛唐大曲之辭五套以觀，皆用五七言絶句以組成，幾疑唐大曲無不用聲詩者，並無長短句辭，彼唐宋兩代大曲之别，或即在此。今既得敦煌之此一整卷，乃知其不然。如《鬭百草》、《阿曹婆》及此卷以外之《蘇莫遮》，皆以長短句辭爲大曲也。(二)隋曲入唐，依然歌唱，有達晚唐而未歇者；且聲與辭或皆仍舊，無大變更。過去咸認隋之清商樂調，至盛唐以後即絶；觀於《鬭百草》、《水調詞》二曲，敦煌曲内寫之，晚唐人士歌之，如上所述，當知其不然矣。(三)唐人大曲之作，若就唐詩總集内窮搜，或尚可發現。敦煌此

卷之列諸調，已啓示吾人不少。《全唐詩》内，可能爲大曲之辭者，約二十餘套，詳拙著《唐大曲第三考》。(四)唐代早有專録大曲之選本，如此一整卷是。至除此卷而外，乃不復有所見。《尊前》、《花間》不及此，無論矣；即入宋以後，大曲體製益備，流行益廣，今日不但未見有宋大曲之選本，直齋書録解題列"五十大曲十六卷"，惜無考。且覺宋人於唐大曲，亦太不重視。如洪邁《萬首唐人絶句》，竟將唐蓋嘉運所進若干大曲之辭，完全拆散，分入五七言絶後，不留餘地，亦不另具説明，以存其概。郭茂倩編《樂府詩集》，居然載盛唐大曲五套，功不可没！但卷中仍隨便附插小曲於其後，致眉目不清，其不重視可知。至於舊編之中，載唐代之樂曲名，雖有《羯鼓録》、《唐會要》等，若將大曲别於雜曲之外，界限分明者，惟有崔記一書而已。此亦敦煌寫曲與崔記之間，一重要應合之處也。除此四點外，曲辭凡作普通聯章形式，而内容一貫，態度比較端莊嚴肅者，亦有爲大曲之可能。敦煌曲内，如《獻忠心》二首，《感皇恩》四首，皆是。詳第五章内論體裁。

聯章四調

聯章與大曲之别，在樂而不在辭。聯章之名，雖就辭訂，實則其樂亦爲同曲度者若干之相聯。大曲之名，仍從樂來，謂其用不同節拍之若干遍曲相聯者。始緩，終急。故大曲之辭有前後雜用五七言詩或長短句者；而在一套聯章中，其各單位有以十餘首爲一單位者。辭之句法必劃一。聯章之辭，仍爲雜曲，或稱曲子耳。此名，唐人所無；其事，唐人確有。其影響及於後世者頗遠。如北宋之《鼓子詞》、元曲中《小桃紅》之"百詠小春秋"等，皆祖於此。毛滂《調笑》一套，末二首唱成破子；南曲中套式之一種，用兩調迴環重複而成，而末加尾聲：皆兼採聯章與大曲之辦法，後世之變也。敦煌曲材料，此類特豐，可知其在唐代樂曲歌辭中，占有特殊地位，自不得不爲之闢此一門，明此一格。

敦煌曲作聯章形式者，有普通聯章、詳第五章論體裁。定格聯章與和聲聯章詳下文述《散花樂》調後。三種。此處所舉之四調，定格聯章也。《五更轉》、《十二時》、《百歲篇》三曲，根據其所詠内容之限制，與前

人已表現之體裁，知其主曲皆必守一定之章數，不容增減，十二時於主曲外，有附加之曲，數則無定。有別於普通聯章，故名之曰“定格聯章”。此三調内，現有不同之辭，已將近三百首；此外大同小異者，尚有若干；而逸辭待補，如第一章表内所列者，又約八十首。乃王集於此，概不收録，殆不認其爲曲子也；經兹考訂，知有不然。羅振玉、鄭振鐸曾劃此三詞爲“俚曲”；王集之不收，或者因此。其實謂“俚曲”非曲，殊不可通；試看王集所已録者之中，又何嘗無所謂“俚”者存在？此蓋一種成見，在理解上根本有所蔽耳。詳第五章論去蔽及修辭。鄭氏《俗文學史》對《長相思》之三首聯章銜接，謂“似更隣近於《五更轉》一類的民歌”，則又不然。因《長相思》之首數，本無一定限制，可多可少，乃普通聯章耳，非《五更轉》類也。將此三調之辭，與《雲謡集》之《鳳歸雲》等，或其他散辭如《虞美人》等，一律認作隋唐以來燕樂之歌辭，並無軒輊於其間，乃本編在“初探”工作上，一較大之決定。此三調在當時民間之力量，固超過於《鳳歸雲》；即在當時社會所謂“上層階級”中，亦有其地位。詳見下文述《五更轉》兼《十二時》。而所具樂曲與歌辭應有之性能，則與《鳳歸雲》等，絲毫無別，實無法擯之於唐代樂曲歌辭之外。

《五更轉》——(一)羅書有《歎五更》勸識字，每更一曲。(二)劉書有《五更轉》，内容爲閨怨，每更二曲；(三)又有“太子《五更轉》”，每更一曲；(四)又有“太子入山修道讚”《五更轉》，每更三曲；(五)又有“南宗讚”《五更轉》，每更一曲。(六)許書有“南宗定邪正《五更轉》”，亦每更一曲。三方面所見，此調不同之辭，共六套。許書另有《五更調》，辭同(五)；又有《五更轉》之另套，辭同(六)：均未複計。每套曲數，固多寡不同，而句法齊言、雜言皆有，長短亦不一。至於羅氏《敦煌石室叢書》，載五臺山聖境讚，後有“大乘《五更轉》”之題，辭佚未見；向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》内，列斯二六七九，“禪門《五更曲》”，未知已在上列六套中否。向達《唐代俗講考》内，述伯三五五四號卷子背面，有爲張義潮使唐之沙門悟真所作，“上河西道節度，頌德政及祥瑞，《五更轉》兼《十二時》”，共十七首，惜原卷有序無辭；而序究如何，傳入國内否，亦未知。悟真之歷史，並見向氏“貞觀氏族志殘卷補註”，載北平圖書館館刊六卷六號。——所知敦煌曲内《五更轉》之篇章題目，大致如此。

上六套内,(一)、(三)之調,皆首句三字,下爲五言三句。(二)之每更二曲,爲七言四句二首。以(四)之每更用三曲者,最爲特殊！三首一組,同韻,頗似一曲三叠之調。所以認爲一組三首,而不認爲一曲三叠者,因同調另有十四首,〔二一四〕至〔二二七〕首各爲韻,參差錯落,並不作一組三首而同韻之形式也。再則《十二時》内,且有一組多至十三首者,當不能認爲一調之十三徧耳。此所謂一組三首者,各首句法相同,一律"五五七三"。惟末句間用襯字,成五言。而全部同調之二十九首中,惟《五更轉》五首主曲,叶四平韻;餘二十四首,一律叶三平韻。另十四首,一律作"五五七五";有二來源:九首見《許》書,即附在(四)之第五更後,頗似變文結構之已殘闕者;或原文並不殘,而編寫人有意作如此之節録者。題目雖曰"讚",不曰"變文",或"俗文"等,似仍無妨於其原在變文之中也。鄭振鐸《俗文學史》指此"爲很可怪的一種别體"。若果認爲變文,便無甚可怪。又五首〔二二三〕至〔二二七〕見《俗文學史》所載斯二二〇四號卷内,寫在"孝子董永變文"與"父母恩重讚"之間,題曰"太子讚"。五首非全文,全文若干未詳,内容同(四)。因未見其有"一更"、"二更"之定格,不能斷爲《五更轉》辭。此調究何曲名？何以《五更轉》及别方面,均加採用？殊待考索。(五)、(六)兩套每更一曲,句法皆作"三、七、七七、三三、三三、七七"認作單片之調,固可;若認"三、七、七七"爲前片,而以下六句爲後片,作爲兩片之調,亦無不可。再另套之辭與(六)相同者,於五更辭畢,尚續有五言八句,内容與套内第三更之辭意有關,不能認爲錯簡,顯然乃原文中相聯繫之兩部分,爲不可分割者,其原爲變文,又可知也。故就其外在之關係言:《五更轉》乃一時運用頗爲廣泛之體製,或入變文,或爲帶過曲,或爲簡單之聯章,諸式俱備。若就其内在之體製言:前列六套,(五)(六)既同一格調,此外用此格調者,又另有兩套之辭,足見此一格調,殆爲《五更轉》中最通行者矣。參看第五章論體裁及《校録》諸套校語。

《顏氏家訓》謂漢魏以來,漏刻之法,一夜分爲五刻,或五鼓,或五更,皆以五爲節。程大昌《演繁露》四:"一夜分五更者,以五夜更易爲名也。"《開天遺事》謂宫漏有六更,乃特改者。《七修續稿》四,曾載宋宫禁六更情形。《五更轉》之"轉",可能有二義:一則遞轉之謂,指從第二更

起,先複述前更,再遞入後更,如是遞轉,至於五更。如"南宗讚"套云:"一更長……一更長,二更長此字恐訛,一二更不應同用"長"字。……二更長,三更嚴……三更嚴,四更闌……四更闌,五更延……"意其初創之時,必每套皆然,後乃於文字中省略複述之句,但歌唱時或仍照唱。宋長白《柳亭詩話》五:"《西都賦》'衛以嚴更之署',注謂'督夜行鼓也'。凡五點爲一更,則五轉。"是五點與五更皆有五轉。一則囀哢之謂,與魏晉以來,佛徒經導中"囀讀"之"轉",《法苑珠林》載陳思王"製轉讚七聲、升降曲折之響",編首序文内已詳之。唐吉師老"看蜀女轉《昭君變》"詩題之"轉",皆同,皆謂歌唱也。上文第(四)套《五更轉》後附列之辭〔二一五〕有云:"十二部諸經讚,流在閻浮間,明人速悟轉、讀、看。"轉、讀、看三事並舉,非無故矣。唐曲中有《春鶯囀》。玄宗時莫才人善秦聲,當時即號"莫才人囀"。見《酉陽雜俎》前十二。"囀"與"轉",一也。如上文所言,"五更轉"三字,既爲體製之名,而非曲調名,在原則上,應爲按其體製,重複任何曲調,均可組成五更轉;則此三字者,乃分别五更以轉唱之謂耳。二義中,當以後一義爲較長。果爾,上列六套所用之四調,其原名如何,當一一另爲考索,是又前章曲調考證之所未及者也。明清小曲内,此點乃益明顯。如明馮夢龍所輯,有《五更天》一套,以初更至五更爲五曲,其調則《掛枝兒》也。清乾隆間輯《萬花小曲》内,《五更》二套:一套調名爲西調,一套調名爲吴歌。清人撰《孟姜仙女》寶卷,(見《歌謡周刊》七六號)内有《歎五更》一套,註明:"右調古琴吟"。其句格爲"三三、七、七、三三、七",平韻。近人張長弓《鼓子曲言》三,亦謂《鬧五更》用揚調、滿舟,揚調、滿舟,太平年、滿舟,太平年、滿舟,太平年。

查《樂府詩集》三十三,相和歌辭平調曲内,載陳伏知道之"從軍《五更轉》",乃五言四句平韻詩五首。郭氏曰:"伏知道已有《從軍辭》,則《五更轉》蓋陳以前曲也。"可知其創調之始,當在陳以前。羅書跋"俚曲"三種,謂"此等俚曲,自五季時已有之",蓋指此耳。《樂府詩集》又謂"煬帝以同句法,有'龍舟《五更轉》',見《文中子》。"[1]《文中子》"周公

---

[1] 今校:《樂府詩集》未見此語。《古詩紀》卷一五一、《詞品》卷一謂"隋煬帝效之作《龍舟五更轉》,見《文中子》"。

篇”，謂“子遊太樂，聞《龍舟》、《五更》之曲”，應指《泛龍舟》與《五更轉》二曲。除“龍舟”而外，本調之有“從軍”、“太子”、“南宗”等，頗類唐《三臺》之有“江南”、“宫中”、“上皇”、“庶人”，因辭之内容有别，而異其調名。其實三臺乃調名，“五更”非調名；“從軍”等乃題目，“龍舟”並非題目。《樂苑》曰：“《五更轉》，商調曲。”元劉壎《隱居通議》二七，引杜佑《理道要訣》：“南吕宫，時號水調，如《五更轉》之類。”《羯鼓録》太蔟商内，列《五更轉》。《唐會要》於太常供奉曲之林鍾商、中吕商、南吕商内，皆列《五更轉》。上列六套，所以有四種句法之不同者，不知與其所屬之音調不同，有無關係。既然曲調、音調，均甚紛歧，在應用上，當益見其錯綜複雜矣。《唐會要》載太常梨園别教院所教法曲樂章等十二章内，列“《五更轉》樂一章”，蓋於五章之中，列一首以示例而已，非其辭僅限於一章也，可不必如此懷疑。然並此一章，惜今亦不傳也！

敦煌六套之作辭時代不明。若從其插入變文一點看，其傳唱最盛之時，或在晚唐；流風遠播，乃及於五代。羅書一套，原卷寫於後唐明宗時。詳《校録》。劉復復吴立模書，見《文學周刊》，及《歌謡周刊》。論(二)(三)兩套，謂“就紙質及墨色觀，似書寫時代，當在晚唐以後，宋以前。著作時代，尚無從推定”。兩宋詞調中，未見《五更轉》。但王楙《野客叢書》十八云：“陳伏知道從軍《五更轉》。……似此五轉，今教坊以五更演爲五曲，爲街市唱，乃知有自。”足見宋代教坊與民間，仍有《五更轉》。據王説，似乎唐之《五更轉》，已非宋人所習知矣。明南曲南吕宫過曲中，有《五更轉》，亦可能採自民間小曲。翟灝《通俗編》三，叙古樂府及《文中子》語後，謂“今小曲有所謂《鬧五更》者，仿此”。劉復等所編《中國俗曲總目》内，列明以後形式或内容不同之五更曲，約九十三套。日本青木正兒於《支那文藝論藪》内，述彼邦所傳我之“俗謡”，即俗唱，亦有《五更調》之辭及曲譜，名曰《醉蝴蝶》，見該國之《唐話纂要》、《唐音和解》等書。——《五更轉》之歷史發展，大致如此。佟晶心《探論寶卷在俗文學上的地位》，載《歌謡》二卷三十七期。歸納唐代俗講爲三部分，曾曰：“三、俗曲，如《五更轉》等。”一爲變文系統，二爲用散文與牌名曲調構成之話本系統。向達《唐代俗講考》於説明《五更轉》爲清商舊

曲，及敦煌太子《五更轉》、修道讚、南宗讚後，曾曰："唐世僧人，於轉經唱導之外，並能度曲矣。"竊謂唐五代之所傳者，固當述及，於六朝之創始，尤不可遺。"轉經唱導"，既始盛於梁，《五更轉》之創調，又在陳以前，《五更轉》用於變文之情形，復如上所紀，則《五更轉》調，必早已用入轉經唱導之内；是梁世僧人，即已習歌其曲矣，當不俟唐世。至於《五更轉》入變文之講唱，如上所言；若單獨成爲俗講之一部門，似尚不可；佟氏之説，惜不詳也。參看後記"五更轉"條。

《十二時》——宋胡仔《苕溪漁隱叢話》後集三七，載劉宋泰始間，釋寶誌撰《十二時頌》之最後一首，並曰："近世學佛者，往往忽此頌而弗觀，蓋貴耳而賤目耳。予嘗手書此頌，置之座右，朝夕味之，尤愛其最後一首云。"胡氏之言，鄭重如此，其上文於寶誌之世次，又頗了了，是胡氏確信此辭之真也：

"鷄鳴丑，一顆明珠圓已久。内外推尋覓總無，境上施爲渾大有。

不見頭，又無首，世界壞時終不朽。未了之人聽一言：只這如今誰動口？"

《洛陽伽藍記》四，白馬寺條曰："有沙門寶公者……發言似讖，不可解；事過之後，始驗其實。……造《十二辰歌》，終其言也。"足見此調，爲寶誌所創。宋紹興間《祕書省續編到四庫闕書目》卷二，列"志公《理性歌》一卷，闕"，及"寶誌《歌》一卷，闕"，當爲此頌全文所在，不知抑有僞託者否。胡氏稱此二辭爲"最後一首"，可知全頌止此，而其餘十一首，殆亦相類。此非如後世詞調之分上下兩片，而有換頭也；乃前爲主曲，後爲輔曲；主曲每單位一首，輔曲少則如上辭一首，多可至十餘首也。敦煌曲《十二時》，有五言、七言兩體。七言者，或衹有主曲，句法同上辭之前首；或有輔曲，最多至十二首，句法亦同上辭之次首。换言之，此曲之唐音，可能沿襲寶公之始製，並無大變。以形式論，此調已奠後來長短句曲子之基。近人有篤信真正之長短句詞，始於中唐白居易、劉禹錫者，觀於此，能毋爽然！詳第五章論起源。

《隋書・音樂志》謂煬帝令樂正白明達造新聲，有《長樂花》及《十二

時》等曲[①]。曰"新聲",豈謂在佛曲以外歟?《樂府雜録》"熊羆部"條,叙含元殿在木雕熊羆所承之板牀上奏雅樂,有《十二時》、《萬宇清》、《月重輪》三曲,亦謂之"十二案樂";《通考》謂梁武帝設"十二案鼓吹",在樂懸之外;隋煬帝始於案下設熊羆等狀,歌三曲。《唐會要》於林鍾角内,列《十二時》,亦屬太常供奉之曲。敦煌曲"法體十二時"〔六三五〕至〔六四六〕,辭後題記雖曰:"日常念誦"云云,殆於歌唱之外,又資念誦,非謂此辭祇可念誦,不可歌唱。紹興間《祕書省續編到四庫闕書目》卷二,列"《十二時》龍虎神丹歌一卷,闕",作者不詳。又正一真人撰:"《十二時》修道龍虎還丹歌訣一卷,闕。"又:"《十二時》採一歌一卷,闕。"就該書目前之後情形度之,可能皆屬唐五代。是唐五代之道家,亦借用此曲,其在民間流行普通之程度如何,於此可想。宋初,如太宗淳化四年,無德禪師作《十二時歌》,《大正新修大藏經》四十七卷六二九頁。真宗咸平中,明覺禪師作"往復無間十二首"。同上七〇三頁。仁宗嘉祐四年,沙門道鏡等所集《念佛鏡》内,載"修西方《十二時》",同上一三二頁。均可考見。"往復無間"者,謂晝夜十二時循環往復,乃《十二時》之變名。而"修西方《十二時》後",續有"修西方十勸",句法平仄同《十二時》,而改爲十首,是又一變也。至南宋,此調仍爲僧徒所常用。莊綽《雞肋編》上,載明州大梅山堂僧,以《十二時》歌贊長老法英,英擲於地曰:"是何亂道!"宋柳永、朱雍均有《十二時》長調。朱敦儒有《十二時》小令,乃《憶少年》之别名也。宋鼓吹曲内,另有《十二時》長調。南北曲中,亦各有《十二時》。

敦煌寫卷中,此曲最多,《校録》已輯七套,分四體:(一)十二首,皆"三、七、七七"句法。(二)十二首,皆"三、五、五五"句法。(三)十二首,皆"三、七、七七、七七、七七"句法。(四)主曲十二首,輔曲每時少則八首,多則十二首;主曲句法"三、七、七七",輔曲"三三、七、七七",而略有變化。敦煌卷子而外,所見《十二時》,似無出此四體之外者。惟南漢匡真禪師作《十二時歌》,據《大正新修大藏經》四十七卷五五三頁。所

① 今校:此句原作"《隋書·禮儀志》云:'煬帝令樂正白明達造新聲,有《長樂花》及《十二時》等曲。'"據清乾隆武英殿刻本《隋書》改。

載曰：

“夜半子，愚夫説相似。雞鳴丑，癡人捧龜首。平旦寅，曉何人。日出卯，韓情枯骨咬。食時辰，歷歷明機是誤真。禺中巳，去來南北子。日南午，認向途中苦。日昳未，夏逢説寒氣。晡時申，張三李四會言真。日入酉，恒機何得守？黄昏戌，看見時光誰受屈？人定亥，直得分明沉苦海！”

每時僅一句，三五七言不等，實不成調。其所以爲一句者，斷爲僅録一句，其餘略而未備，非原歌如此也；爲三五七言不等者，不能不認係匡真之變體。足見此調在應用上，尚多變化。匡真俗名張文樞，南漢中宗乾和七年己酉卒，公元九四九年。見《雲門匡真禪師廣録》後附《行録》。

此調凡主曲之十二首，必配十二支，即以其字爲韻，並用杜預《左傳注》所見十二時之名目，曰夜半、雞鳴、平旦、日出、食時、隅中、日中、日昳、晡時、日入、黄昏、人定，繫於支字之上。故首句皆作三字，曰“夜半子”、“雞鳴丑”……。以十二支分晝夜爲十二時，據趙翼《陔餘叢考》，謂始自漢武帝太初改正朔後。翟灝《通俗編》三，謂“今恒言猶或兼之，曰夜半子時，雞鳴丑時……略得古之遺”。不知此稱，在六朝早已盛行，然後方有本調之體，不止“今恒言”始有之耳。敦煌七套中，一套見劉書，乃“齖𪘨新婦文”内插曲也。此文開始作四言賦體之韻語；其次七言絶詩三首，其末首結韻云：“勸學不辭貧與賤，發憤長歌《十二時辰》。”“辰”字衍。其次《十二時》曲辭；其次咒二十句；最後結以七言絶詩一首。可知本調當時單行之外，亦被採入變文。參看編首序文所論。一套寫於後唐莊宗同光二年，公元九二四。題“十二時普勸四衆依教修行”，長達一百三十四首；唱時並插説白，與唱變文之規制相同；文字甚佳，頗堪重視，具詳第五章各節及《校録》内。向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》列斯二六七九“禪門《十二時》”，或即羅書所載之“禪門《十二時》”。又列斯四一二九《十二時》曲三十行，在“齖𪘨書”背面，或即同劉書所見也。羅福萇譯《巴黎圖書館敦煌卷目》二六九〇，有“《十二時》讚”，與《二十二問》、《太公家教》、《敦煌十二詠》、《出家讚》、《大乘讚》、《南宗讚》同卷；見北大《國學季刊》一卷四期。王集凡例内，附“引用敦煌卷子號碼及收藏記”，述伯三八二一“原爲小册子，雜抄《百歲篇》、《百歲詩》、

《十二時》、《晏子賦》等：均不知與已録七套重複否”。至於悟真所作《五更轉》兼《十二時》，已詳上文《五更轉》。有類金元北曲中帶過曲之辦法，而又不盡同，詳第五章論修辭。“齖𪘨新婦文”内所插《十二時》，内容爲發憤求學，與齖𪘨新婦之主題無干，不知何以插入，俟考。參看後記内“《十二時》是曲調非吟詞”條。

《百歲篇》——此調分明起於六朝僧侶唱導之用，創始更早；至晚唐，已爲舞曲。《古今樂録》云：“《百年歌》，晉王道沖、陸機並作。”《樂府古題要解》謂《百年詩》“起總角，至百年，歷述其幼小、丁壯、耆耄之狀，十歲爲一首。陸機詩至百二十時”。唐王獻《炙轂子雜録》：“《百年歌》，每十歲爲一首。陸士衡至百二十時也。”馮贄《雲仙雜記》六，謂“李觀作《百年歌》，王湜請其法”。觀爲貞元間人，其歌不傳，未知如何。鄭樵《通志》四九，謂“《百年歌》，陸機作，十年爲一章，共十章；言語泛濫，無可採”。卷内另有《人生》、《老年行》、《老詩》、三曲，總爲“人生四曲”。王道沖辭未見；今傳陸機辭，以十年爲一章，共十章而已。《五代史》唐莊宗本紀：“克用破孟方立於邢州，還軍上黨，置酒三垂岡。伶人奏《百年歌》，至於衰老之際，聲辭甚悲，坐上皆悽愴。”是此調在唐之前後，多曰《百年歌》。唐懿宗時，有《歎百年曲》，或爲本調之直接所本，則晚唐之曲調也。《杜陽雜編》叙咸通中，同昌公主死，“上晨夕惴心掛想①。李可及進《歎百年曲》②，聲辭怨感③，聽之莫不淚下。又教數千人④，作歎百年隊……每一舞，而珠翠滿地”。宋孔平仲《續世説》九，載此事，謂“樂工李可及作《歎百年曲》，舞者數百人。發内庫雜寶爲首飾，以綾八百匹爲地衣。舞罷，珠璣覆地”。《唐書·同昌公主傳》，用《雜編》之語，而稱爲《歎追百年曲》。曹確傳所述尤詳，稱《歎百年》。《通考》綜合諸舊篇語，稱《歎百年舞曲》，又爲立名曰“歎舞”。兹録《新唐書》一八一曹確傳語如次，以概其餘——

---

① 今校：“惴心掛想”，原作“注心掛意”，據明刻《稗海》本《杜陽雜編》改。

② 今校：“《歎百年曲》”，原作“《主百年曲》”，據明刻《稗海》本《杜陽雜編》改。

③ 今校：“怨感”，原作“哀怨”，據明刻《稗海》本《杜陽雜編》改。

④ 今校：“又教數千人”，原作“更教數十人”，據明刻《稗海》本《杜陽雜編》改。

"時帝薄於德，昵寵優人李可及。可及者，能新聲，自度曲，辭調悽折。京師媮薄少年爭慕之，號爲'拍彈'。同昌公主喪畢帝與郭淑妃悼念不已。可及爲帝造曲，曰《歎百年》。教舞者數百，皆珠翠襐飾，刻畫魚龍地衣，度用繒五千。倚曲作辭，哀思裴回，聞者皆涕下。舞闋，珠寶覆地。帝以爲天下之至悲！愈寵之。"

此《百歲篇》之簡單經歷也。劉書載"女人《百歲篇》"，題曰："從壹拾至百年。"辭爲十首，每首叙十年事，皆作七絶。以"女人"爲題，可能在懿宗以後，乃沿悼同昌公主之《主百年曲》而來，傳及五代，遂爲《百年歌》；亦可能本調流傳在前，辭分十首，猶是陸機遺制，李可及因民間有此婦女歎老之歌，遂取而飾之，以悼公主耳。其確俟考。必先有"女人《百歲篇》"，後乃推廣而有"丈夫《百歲篇》"、"緇門《百歲篇》"等，其在唐代之應用上，似又有如此者。北京圖書館鈔本，三題皆備，且各有兩種卷子，詳《校録》。緇門之作，前有"寶積經……三律儀會"題字。查經内曾略及緇門百年情况，乃其辭之所由也。

梁慧皎《高僧傳》十五"唱導"門，記宋釋道照，以宣唱爲業，音吐嘹亮，洗悟塵心；指事適時，言不孤發。曾對宋武帝叙百年迅速，遷滅俄頃，苦樂參差，必由因果。足見佛教之誘導人心，早即闡發"百年迅速，必由因果"之義；爲適應唱唄之需要，而《百歲篇》之曲調乃産生。在唐代各體之音樂文藝中，隨在發現此種意識。其屬敦煌文獻範圍者，尚有王集上卷《楊柳枝》〔一二六〕之全辭，劉書一九之老少問答寓言，老翁作結云："莫言我獨今如此，汝等須臾還若斯。"許書《西方讚》之偈文等"人身雖復甚難求，得已還生萬種憂。始見紅顔花欲茂，俄然白髮颯成秋。魂飛魄散身歸塚，命盡形銷肉糞圿。……"他如日本所傳之《採桑老》歌辭："三十情方盛，四十氣力微。五十鬢毛白，六十行不宜。七十懸杖立，八十坐巍巍。九十得病口，百歲死無疑！"王建之《三臺》辭："鬬身强健且爲，頭白齒落難追！準擬百年千歲，能得幾許多時？"亦《百歲篇》之具體而微者也。《高僧傳》載宋孝武殷淑儀之喪，僧曇宗爲設會："宗始歎世道浮僞，恩愛必離，嗟殷氏淑德，榮幸未暢，而滅實當年，收芳今日，發言悽至！"知李可及之哀思同昌，慰藉妃帝，其辭術固有所本，而《百歲篇》曲因緣於佛家之唱導，事乃益明。《大正新修大藏經》四七卷，"淨土

五會念佛略法事儀讚”，載大曆間作《相觀讚》，十一首，詠優曇花，亦《百歲篇》之另一方式。參看後記“百歲篇辭”條。

劉書載“舜子至孝變文”，後附《百歲詩》，乃散文十句，並非本調。而王集凡例附“收藏記”内，謂“伯三八二一號，雜抄《百歲篇》、《百歲詩》、《十二時》等；詳上文《十二時》引。此《百歲篇》等之辭，與上文已述及者三套，内容是否相同，不得而知，俟查。再姜亮夫“敦煌卷子目次叙録”内，於“寫本《古賢集》”一卷下注：“此卷除《古賢集》外，下録《大漠行》、《長門怨》、唐和尚《百歲書》……諸詩，大約皆全。原藏號數爲伯二七四八。”所謂《百歲書》既是詩，當屬本調之辭也。不知與“緇門《百歲篇》”〔六四七〕至〔六五六〕同異如何。倫敦所藏卷子中，據向達經眼目録，尚有斯一五八八、《歎百歲詩》二十七行。以上三種，並應查明決定。

《十恩德》——十首勸孝之曲，見許書。三字並非調名；因原名尚未查出，姑借用。其調乃“五、七、五、三三、六、七、五”，八句、四十一字，七平韻。十首大致相同，間有數首小異處，則襯字或脱字之關係。題目勸孝，對於詞之首數，可多可少，本無限制，與上列《五更轉》等不同，本不能謂之聯章詞。但因原作每辭前有題目曰：“第一懷躬守護恩”，“第二臨産□愛恩”……末首〔六八六〕辭内又曰：“十恩德，説一場，人聞爭不悲傷！……”作結束語，乃十首一套，不容割裂增損者，姑附於此類。

《十恩德》曲，與敦煌寫卷内《父母恩重變文》及《目蓮救母變文》均相通，孰爲先後不可知。《大正新修大藏經》内，敦煌卷子有斯二〇三四之《佛説父母恩重經》，八十五卷一四〇三頁。非敦煌卷子有《父母恩重讚文》，四十七卷四九〇頁。《父母恩勤報經》。十六卷七七八頁及五十四卷六九〇頁。陳垣《敦煌刼餘録》亦列《佛説父母恩重經》、《佛説孝順子修行成佛經》；巴黎魯佛博物館藏有《父母恩重經》册子畫。向達《唐代俗講考》引伯二四一八號卷子所載變文内容，爲敷衍《父母恩重經》故事者，首段云：

> “經：‘佛告阿難：我觀衆生，雖沾人品，心性愚蒙，不思耶娘有大恩德，不生恭敬，況有人慈！’此唱經文，是世尊呵責也。前來父

母，有十種恩德，皆父母之養育，是二親之劬勞。……”

當時此曲之與變文，或相連講唱，或相輔流行，關係密切，可以想見。《十恩德》曲内，敘母體生育之苦，與《父母恩重變文》完全一致；惟變文較詳，語多重沓耳。例如在《十恩德》爲“慈親身重力全無，起坐要人扶。如伴病，喘息粗，紅顔漸覺焦枯”〔六七七〕五句而已，在變文則爲二十餘句——

“……晝夜恰如持重担，翠眉抛臉潛移改，蠟色萎黄暗裹來。行亦愁，坐亦愁，懷胎十月抵千秋！昏昏不醉長如醉，兀兀無憂恰似憂。……十月懷胎弟子，盡夜身心安否！形容日日衰羸，即轉漸加憔悴。……龍髮不梳累月，鳳釵不插經旬。粧臺污見眼前，鸞鏡任從塵土。……阿娘消瘦如花貌，變化萎黄疾病多。鬟雲不梳經數月，鳳釵抛擲如閑事。……”

變文冗複，而雜曲簡切，於此可見。許書下輯，有《百行章》，其第七十一勸孝，辭意均同《十恩德》。後來南曲中有《孝順歌》，或亦淵源於此。而清代流行之《二十四孝》、《十月懷胎》小曲，附《臨盆經》等，見劉復等“中國俗曲總目”。玩其辭意，亦頗類此曲，可能亦其影響所及也。

上列《五更轉》等四調，其名稱與體裁，往籍雖載，究未得其詳盡；有敦煌之辭，而後乃一切大白！今日若仍聽混迹於佛讃或俗詩之中，而不還其樂曲本來之身份，毋乃董理文獻者之失職！諸曲雖與變文關係密切，但或不演故事，或並無説白，研究變文者，實無從羅致之也，倘復見擯於普通樂曲歌辭範圍以外，則此數百首之作品，應别爲部居，另作專門研討歟？抑聽其散漫無歸，自生自滅，且放之於文藝範圍以外歟？故王集之不收諸曲，終爲遺憾耳。

據北京圖書館抄本，斯六二〇八“十二月想思”一套，從正月孟春，至十二月季冬，共十二首情辭，〔六八七〕至〔六九八〕概作七言、四句，三韻，或平或仄，亦爲歌曲無疑。惜不得調名，《校録》中乃以“失調名”，列於定格聯章之後。查唐李賀有“河南府試十二月樂詞”，並閏月，共十三首，乃同此體制，而爲文人之筆，實開宋人《十二月鼓子詞》之先。《樂府詩集》列李作於“近代曲辭”中；但其辭無定調，每首句數、字數、韻數、韻之平仄，言之齊雜，全無定準，則與敦煌之“十二月想思”迥别，不知李辭

當時曾合有一定之歌譜否。《全唐詩》四，載開元中袁暉作十二月“閨情”，乃五律，是否歌辭難斷。下文第五章論時代（十一），考《望江南》之創調，曾舉中唐謝良輔等作《憶長安》十二月詞長短句，《狀江南》十二月詞五絶，並可爲“十二月想思”小曲之參考。然則定格聯章一門，此處雖僅舉四調，實際已有五調矣。餘詳下文論體裁。

佛曲四調

上列聯章四調歌辭之内容，雖以佞佛居多，但未必專爲佛教用也。如《五更轉》有識字，〔四〇一〕以下。有閨思，〔四〇六〕以下。《十二時》有傳孝，〔四四三〕以下。有發憤，〔四六七〕以下。《百歲篇》有“丈夫”，〔六五七〕以下。有“女人”，〔六六七〕以下。《十恩德》系統雖屬禪門，内容却係傳孝。若此下所叙四調，乃專爲佛讚而設，直接間接，均尚未見有入他題者，故命名爲“佛曲四調”以别之。《悉曇頌》可能有俗題，惟未見。“佛曲”者，指曲調言，不指歌辭之内容言也。詳後記“五更轉”條。

敦煌曲五百餘首内，宣揚佛教者占大半。蓋終唐之世，雖曰三教抗衡，儒究非教也，要以佛教之滲透民間，最深且廣！故倘就當時社會中全部樂曲歌辭以推測，殆本來即以佛教所有爲多。除非根本不承認佛曲爲燕樂，不然，其在敦煌曲内所占之分量，正是當時此項現實之一種自然反映耳。《智度論》十三曰：

> “菩薩欲淨佛土，故求好音聲。欲使國土中衆生聞好音聲，其心柔軟。心柔軟，故受化易。是故以音聲因緣供養佛。”

故朱灣聽轉《法華經》歌曰：“梵音、妙音、柔軟音！”又《法界次第》下，述如來所得八音曰：

> “……二、柔軟音，佛德慈善之故，使之喜悦，皆捨剛强之心，而自然入於律行。三、和適音，佛居中道之理，故音聲能調和，使皆融和，自會於理。……八、不竭音，如來極行於盡，以住於無盡之法藏，故其音聲滔滔無盡，其響不竭，使能尋其語義，得無盡常住之果。”

佛讚既旨在柔心起信，誘脅群生，得無盡常住之果，韓愈《華山女》："廣張罪福恣誘脅，聽衆狎恰排浮萍。"其樂又大抵來自梵天，自嚴渠镬，故意必紆迴，語必反覆，聲多齊和，體多聯章。絶非普通燕樂中單辭隻曲，短調零篇，激賞於燈紅酒緑，淺斟低唱者比也。過去研討隋唐佛曲者，多詳其樂律異同，流傳經始，而鮮舉其實際歌唱於僧俗之口，充盈於道場法會之間者，究爲何調、何辭。《羯鼓録》曾列"諸佛曲調"及"食曲調"四十餘，乃限於鼓曲，限於盛唐所有。至一般器樂之曲調，唐人曲譜，多緣器分：五弦有五弦譜，琵琶有琵琶譜，笛有笛譜等。及中晚唐流行佛曲之情形，向未有人加稽考。即此羯鼓佛曲四十餘調名，千餘年來，亦終於骨董視之，未嘗明其究竟也。自肅、代間，衡岳沙門法照，創"五會念佛"之制，並承初唐僧善導之遺規，製大量讚辭，於是和聲聯章之唱讚，在佛曲内，乃益盛行。敦煌卷子所傳佛曲歌辭，多屬此類。變文在外。顧卷中所載，皆有辭無聲，宫調調名等皆不具。其用調可能有在《羯鼓録》中者，亦未可知。既無確切調名，則或咒，或偈，或吟，或讚，混雜不清，難於一概認爲樂曲歌辭。故兹僅就形式上具備曲調條件，或於一般燕樂曲調中，有其顯明之歷史關係者，選録四調，曰《悉曇頌》，曰《好住娘》，曰《散花樂》，曰《歸去來》。餘俟資料所及，一旦信而有徵，再爲補録。

此四調在應用上，或體製上，皆須作多首之聯章，且皆具特殊和聲，乃顯著之二特點，非其他散辭，或上文已述之定格聯章，及下文第五章論體裁。所述之普通聯章等所曾有也，因名之曰"和聲聯章"。《歸去來》十六首，雖起句多曰"歸去來"，但此三字乃複句耳，非和聲也。其中有十首，在敦煌卷中，和聲已經省略，但在别本内，仍可以見。詳下文。和聲聯章未必以佛曲爲限，普通曲調中，容亦有之，俟考。

《悉曇頌》——此調有甲乙兩篇，分見許書，及日本《大正新修大藏經》。甲，針砭俗流，曰"俗流悉曇章"；乙，警悟禪門，曰"禪門悉談章"；《十二時》、《百歲篇》之内容，亦均如此。辭各八首。〔一五三〕以下。每首内，頭、腹、尾，各有和聲，將曲辭分爲三段。頭部和聲：皆三字叠句，如"現練現，現練現"或"頗羅墮，頗羅墮"是。腹部和聲：甲，大抵七字，

如“魯留盧樓現練現”；乙，大抵十一字，如“摩底利摩、魯留盧樓、頗羅墮”。尾部和聲：甲則三至五字皆有，如“延連現賢扇”，或“佯良黄賞”等；乙則概作三字二句，而各繫二言之曲辭，如“那羅邏、端坐，娑訶耶、莫臥”。第一段辭，皆七言：甲，二三四句不等；乙，五句乃至十句，不等。第二段辭：甲，同第一段；乙，三句乃至七句，不等；有二首夾雜三言之句，未知是七言之有闕文者否。且以空格，與上文分開，若普通曲調之有上下闋者。第三段辭：甲，五六七言不等；乙，多二言兩句，三四兩首例外。續在第二段後，共作下闋。甲乙每句皆叶韻，曲辭與和聲同叶。甲，四首平韻，四首仄韻；乙，八首全叶仄。總之：甲多以七言八句與五言一句，共九句組成；乙多以七言十句與二言二句，共十二句組成。甲亦可照乙之形式，以第一段爲上闋，以第二三段爲下闋。和聲之多，乃其特點；而歌辭之形式，復應有盡有：故收入敦煌曲。

兩篇於題之後，辭之前，一則有小引，一則有講白，皆後人所加，皆説明此調用秦音。指秦地之方音，非歌曲中之秦腔。和聲既多，又叶仄韻，可能節拍繁碎，甚至近於後世之所謂“快板”，似佛曲中之變調也。甲之小引中，謂由“唐國中岳釋沙門定惠法師翻注”，殆由梵文翻譯而來，不僅曲爲梵曲，辭亦原是梵辭——此點乃五百餘首曲内所僅見者。乙之講白，文字容有脱誤。其題之全文原爲“佛説《楞伽經》禪門悉談章”。講白内始謂跋陀譯《楞伽經》，文字浩浫；既謂“嵩山會善寺名沙門定惠翻出悉談章，廣開禪門，不妨慧學；不著文字，並合秦音”。“廣開禪門”，分明指乙篇而言，是甲乙兩篇，皆定惠所譯也。“不著文字”一語頗費解，或謂不限於常文，可入方音。參看後記“悉曇頌”條。二辭應作於肅代之間，詳下文論時代。按“悉曇”原爲梵文“成就”之意。“悉曇章”則指梵文之初級讀本，以梵文四十七字母爲“悉曇”，由此字母，遇物合成，隨事轉用，聯綴成章，以教學子，謂之“悉曇章”。故其内容種種不一，原不限於入佛曲。“悉曇頌”三字，本非調名，此亦借用耳。參看篇末考屑“魯留盧樓”條。

《好住娘》——此調兼見劉、許二書，辭同。北京圖書館鈔本内，斯一九卷，亦略見殘剩之五行。向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》内，列斯六三卷，謂“紙背雜書《好住娘》等辭”，未見。劉書辭前題“《辭娘讚》

説言”，辭後題“《辭娘讚》一卷”。許書辭前題“《辭娘讚》文”，辭後又題“辭娘讚”三字。兹借用《好住娘》三字作調名，而以“辭娘讚”爲題。劉、許二書之辭十四首，每首分行，作七言二句；每句之後，各綴“好住娘”三字和聲。此在佛曲中，固屬習見，在俗曲中，與漢魏相和歌辭之《上留田》，及唐皇甫松之《竹枝》，亦無大别，不能擯之於樂曲歌辭以外也。上文注稱大曆間所作《相觀讚文》十一首，詠優曇花，以“希現”、“彩憐”爲和聲，文字亦復“優曇花化”，雖爲讚佛，風格却能容皇甫之《竹枝》。《上留田》六句，每句下皆有“上留田”三字和聲；六句三叶韻，似原爲三解，每解二句。《竹枝》亦有七言二句之體，每句後及句内之第四字下，各有“和聲”兩字。惟《竹枝》之二句皆叶韻，而此調除偶然成韻外，大體則否。十四首中，前一句末字皆仄，惟〔一八〇〕例外。後一句末字皆平，有三首例外。辭意又彼此相應；故雖不叶韻，而知其在辭則每二句爲一首，在聲則每二句爲一解，或爲一叠、一遍，必非逐句爲解也。列三辭比較如次——

上留田

居世一何不同！上留田。富人食稻與粱，上留田。

貧子食糟與糠，上留田。貧賤亦何傷！上留田。

禄命懸在蒼天，上留田。今爾歎息，將欲誰怨？上留田。

竹　枝

檳榔花發、竹枝、鷓鴣啼，女兒，雄飛烟瘴、竹枝、雌亦飛，女兒。

木棉花盡、竹枝、荔枝垂，女兒，千花萬花、竹枝、待郎歸，女兒。

好住娘

兒欲入山修道去，好住娘！兄弟努力好看娘，好住娘！〔一七〇〕

上到高山望四海，好住娘！眼中淚落數千行，好住娘。〔一七三〕

十四首之第一首，原文僅半行，曰：“好住娘，娘娘努力守空房，好住娘，”較少一七字句。此乃和聲歌讚中常有之事，用示聲辭大概；從第二首起，方入正格。許書前有胡適序，解釋此半行曰：“這是民間的流行曲調，下面是用這曲調編的佛曲。”又謂“當時俗講的和尚，本來大都是没有學問、没有文學天才的人，他們全靠借這種人人能唱的曲調，來引動一般聽衆。《五更調》等，與此同理”。此中問題，非一言可

决。須就佛教歌讚之全部資料，先設出假定，確有依據與結果後，再爲論斷。參看編首序言。鄙意以佛教歌讚，無論聲辭，規模之大，體制之嚴，實無"全靠"民間曲調之必要。《羯鼓録》所載四十餘佛曲，豈皆民間小曲歟？《五更調》之爲俚曲，乃後世既經演變之情形，不能用以逆定六朝時原始之《五更轉》亦起於民間也。十二時已可確定爲佛教所創。如《文溆子》，乃俗曲從佛曲；如《獻天花》，亦俗曲從佛曲；詳下文。如《泛龍舟》，乃佛曲用俗曲；詳上文。如《相觀讚文》，亦佛曲用俗曲。至於此處之《好住娘》，究竟俗曲從佛曲歟，抑佛曲用俗曲歟？尚是問題。胡氏又謂"當時的佛曲，是用一種極簡單的流行曲調，來編佛教的俗曲"。其實不然。佛曲之中，有繁有簡。如《悉曇頌》，較之《好住娘》複雜多矣！

此調在劉書，辭亦十四首而已。且每首並未分行，一貫寫下。惟短短篇幅，何足稱爲一卷？既然前曰"説言"，後曰"一卷"，疑此十四首，乃"辭娘變文"長篇中之插曲，曲存而"説言"省略未載，"一卷"則指具備"説言"兼曲辭之全文也。"説言"二字，較之"詞文"、"緣起"等名，尤合於俗講之義。——此治變文者，所宜參考也。"説言"未必等於歌讚前之講白，因《辭娘讚》演故事。曰"讚"，一樣可以演故事，如"太子入山修道讚"等是。"好住娘"三字，意在慰母安居。故事或與《目蓮救母變文》有關。《目蓮變》在中唐白居易、張祜以前即已有。見第五章論體裁引《唐摭言》之説。此調與辭之發生，究在中唐，抑晚唐，俟考。"好住"乃唐人習語。如《楊妃外傳》謂妃死前留語曰："願大家好住！""大家"指明皇。《太平廣記》三三五引《紀聞》云："今日豁然有事，當去，君好住！"又三三八引《廣異記》："和尚好住！……今往已。"劉書《伍子胥變文》："子胥説倡稱好住。"許書麗字八五號，《目連救母變文》云："青提夫人一個手託着獄門，迴顧盼言'好住來'！"戎昱《送李參軍》："好住好住王司户！珍重珍重李參軍！"王建《别自栽小樹》[1]："好住守空院！"元稹《酬樂天醉别》[2]曰："好住樂天休悵望！"既爲習尚通行之語，作辭者藉充題目兼

---

① 今校：詩題原簡作"别小樹"，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校：詩題原簡作"酬醉别"，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

和聲，自然非常有力，易爲衆曉。查許書内《辭娘讚》乃字七十四號。之前一篇，爲《出家讚》。周字九十九號。兩篇同主題，同材料，皆示初出家人，如何矢志受苦。《出家讚》全文爲六言二十四句。除前二句外，餘作"捨却……唯有……"者，凡十一組。全文見《校録》。《好住娘》曾採用其中之五組，而改六言爲七言。兩篇在説言中，可能相輔爲用。

《散花樂》——亦見許書，七首，形式相同。每首亦七言二句，首句末有和聲，曰"散花樂"，次句末有和聲，曰"滿道場"。全篇一韻到底。制字五號三首，錯字甚多；周字九十號七首，包含上三首在内，錯字較少。彼此對比，〔一八六〕至〔一八八〕乃知一般寫卷文字中，所存在之訛别，直不可想像！若衹憑文理，加以校訂，斷難中肯。許書上輯《寫經題記》内，載"散華梵"之題記二條：一屬周字九十二號，一屬周字九十號。但上述周字九十號之《散花樂》七首後，並無此項題記。許氏爲作總名曰"散華梵"，想於原卷有所依據。周字九十號《散花樂》第一首曰："散花蓮樂散花梵。"而周字九十二號文字如何，許書下輯又未見。從九十號之文字，及總名"散花梵"推之，容亦《散花樂》曲也。另果字四十一號，亦題《散花樂》，前部殘闕，中間叙道場儀式，附《散花樂》辭五首，爲奉請菩薩尊者入道場呼禱，别無内容，故未著録。詳見《校録》之校語後。五辭之前有曰"法照名南无，乃'岳'之訛。法照和尚《散花樂讚》"，前三字爲衍文。足見五辭乃法照所作；即上述周字兩號之《散花樂》，疑皆法照作耳。其叙道場儀式有曰——

> "作道場時，先須□梵。梵了，啓請；啓請即須發願。了，即須誦《散花樂讚》。了，即四字念佛三五十口。即誦《阿彌陀經》，衆和。了，即五會念佛。了，即誦《散花樂讚》。即至誠懺悔佛前，慇懃至心發願，作清淨梵唱。回禮，即散。"

可知在正式清淨梵唱之前，有兩度唱《散花樂》。

敦煌卷子資料外，《大正新修大藏經》内有法照述、日本德川間刊本《淨土五會念佛略法事儀讚》，載《散華樂》文，内容同許書果字四十一號之五辭。注："依《大般若經》散華品。"此文之後，接《五會念佛》，亦可能爲法照之作。又有《轉經行道願往生淨土法事讚》，題《沙門善導集記》，

内載《請觀世音讚》，爲五言二十句，一韻到底，每句下亦有和聲"散花樂"，殆爲初唐此調之體製也。據《佛祖統記》二十六：法照乃善導之"後身"，"法事儀讚"又繼"法事讚"而作，則中唐七言聯章之《散花樂》，當亦可能爲初唐五言隻曲《散花樂》之"後身"耳。

溯此調之入俗樂，至遲亦當在六朝。其可考者，如《隋書·音樂志》，叙隋九部樂，末爲《文康樂》，曰："其行曲有《單交路》，舞曲有《散花》。"《太平御覽》五六八，引《唐會要》叙《文康樂》，徑曰："其曲有《散花樂》等。"《羯鼓録》於食曲内，列《散花》，或即指此。《詞譜》十三之《散天花》，用北宋舒亶詞，雙叠、六十字。玩其三字句法，或即本諸《散花樂》和聲之格調也。玆比較如次——

散花樂

啓首歸依三學滿，散花樂。天人大聖十方尊，滿道場。〔一八三〕

歛容空裏現，散花樂。忿怒伏魔王！散花樂。騰身振法鼓，散花樂。勇猛現威光！散花樂。(《請觀音讚》)

散天花

雲淡①長空落葉秋，寒江烟浪盡，月隨舟。西風偏解送離愁，聲聲南去雁，下汀洲。無奈多情去復留！驪歌齊唱罷，淚爭流。悠悠别恨幾時休？不堪殘酒醒，凭危樓。

《詞譜》於《散天花》注："唐教坊曲名。"查崔記曲名内，並無《散天花》，祇有《獻天花》。《詞譜》或訛"獻"爲"散"，或其所據崔記之本子内原作"散"也。俟考。参看後記内"散花與落花"條。

《歸去來》——此調見敦煌卷子伯二〇六六者六首，附見於《出家樂讚》後；句法"三三七七"，二或三平韻；一律以各辭末三字爲和聲；首句皆用"歸去來"，惟兩首例外。此以辭之末三字爲和聲，大可注意！乃以叠句爲和聲也。王灼《碧雞漫志》四，對《何滿子》之"歌八叠"，認爲"疑有和聲"，亦即以叠句爲和聲之例也。《詞譜》於皇甫松《抛毬樂》聲詩，五言六句帶三字叠句，指爲"叠句和聲"；未知此大曆初有《歸去來》之叠句和聲，更居皇甫之前，且位置在辭末，不在辭間，視作和聲，益爲允當

① 今校："雲淡"，原作"雲滿"，據清康熙五十四年内府刻本《欽定詞譜》改。

也。又見伯二二五〇及二九六三者，以上均載《大正新修大藏經》。十首，題曰《歸西方讚》，乃法照作。七首"三七七七"，二或三平韻；餘三首增七言二句，遂多一平韻。十首皆以"歸去來"起，但不見和聲。許書文字八十九號同載八首，少二首，擬題曰"歸去來"，亦無和聲。陳垣《敦煌劫餘録》所列，有《歸西方讚》，或亦爲本調，不知有和聲否。敦煌卷子而外，於上述"淨土五會念佛略法事儀讚"内，《西方樂讚》之末四首，亦《歸去來》辭，内三首，與《歸西方讚》内〔一九六〕、〔二〇一〕、〔二〇二〕三首，大同小異。調同"三七七七"，而句句有和聲，且相當複雜。詳《校録》。故知十首不見和聲者，乃文繁從略，未曾照寫耳。

間接材料，有伯二〇六六法照述"淨土五會念佛誦經觀行儀"中卷之《六根讚》，前十二首緩誦，後十四首急誦；"誦"仍是唱。十四首句調，種種不一，而和聲則一致；其末首用《歸去來》，亦即此調本來有和聲之一證也。同卷又有《歸西方讚》，用單首《歸去來》，雖未載和聲，而辭前附佛號，辭後附禱語，乃佛曲之又一形式，可以此爲例。此外尚有一種五言、七句、四平韻，以"歸去來"三字爲起句者，亦以《歸西方讚》爲題。足見《歸去來》調，亦分五言、七言兩種，與《五更轉》、《十二時》、《散花樂》等同。因其僅屬單辭，而非聯章，故未選録；惟於《校録》之校語後備載之，以資參考。

唐張熾《全唐詩》二十八。有《歸去來引》，作"三五五五"，韻格頗似上述五言七句之《歸去來》。兹比較如次——

"歸去來，娑婆不可停。輪迴無定止，長劫鐵犁耕。苦苦何能忍！三塗路上行。不如專念佛，極樂悟無生！"——《歸去來》

"歸去來，歸期不可違。相見旋明月，浮雲共我歸。"——張熾《歸去來引》

張作可能爲琴曲，故曰"引"，亦可能用佛曲之調歌之，則又一俗曲用佛曲之例矣。在《詞譜》已録之調中，無同《歸去來》諸體之句格者。惟北宋之《歸自謡》，作"三七七七三七"，稍近。但《歸自謡》句句叶仄，《歸去來》則間句叶平，畢竟不同。至柳永之《歸去來》，名雖同，而調無涉。楊萬里之《歸去來兮引》十首，檃括陶潛《歸去來辭》，所用十調，去佛曲《歸去來》更遠！"歸去來兮引"，乃題目，非調名也。惟此作亦受佛説影響。

宋慶元間，沙門宗曉，編《樂邦文類》，《大正新修大藏經》卷四十七。頗載擬陶潛《歸去來辭》，則全以西方淨土爲“歸”，於此亦可以觀唐曲之流變也。

述以上四調畢，於佛曲之和聲歌讚一體，再試作簡單而稍稍具體之檢討。此項和聲讚佛之曲，必須轉唱於法會道場中，配合繁重之儀式，俱詳於法照撰《觀行儀》及《略法事儀讚》中。法會道場有職位曰“讚頭”，主發音；餘曰“讚衆”，相從和唱。讚辭大抵依經敷演，紛繁重沓，莫窮其竟。句格種種不一；雖多數用三言、五言、七言組成，亦有作“七七三四二”者，如下表内（丙）所載《難思議讚》是，和聲猶在外也。“衆等齊心請高座，愍對智影説尊經。難思議。雙樹林下，難思。”共五句，每句下各有和聲“往生樂”。一般和聲，雖三言居多，若二言、五言、五言二句《歸去來》所有，詳《校録》内。等，亦復有之。更有以重複之句開始者，有讚前附佛號者，有讚後附勉語、禱語，有如説白者，有二者前後兼備者。又有前具序曲，後具尾曲，聯章而作套式者；如下表（丙）（丁）所載之《般舟三昧樂》是。故就其句格調式與和聲之異處求之，各讚應各有其不同之音曲，惜傳本皆不詳。據《略法事儀讚》，法照之創“五會”念佛，蓋因《無量壽經》内，有“清風時發，出五音聲，微妙宫商，自然相和”之文，故分念佛之調音爲五番：第一會，平聲緩念；次，平上聲緩念；次，非緩非急念；次，漸急念；末，轉急念。是仍不離燕樂始緩終急之一般原則也，其樂制可以概見。每一會重複至數百遍，以五會爲一周；善導時尚無此制，其事應較簡易。餘義見第五章論作者之末。本編序文，於佛曲歌讚已詳論，可參看。與此參差處，姑兩存之。

善導、法照二人撰集之讚辭，全部究有若干，無考。僅《大正新修大藏經》一書表内簡稱“日藏”。所收，有敦煌寫卷二種，日本刊本四種。其中讚辭不著和聲者頗多；亦間有注：“已下准前和”，或“和准前定”者，則原有和聲，略而未録，顯然可見。兹就此六集，及許書内所見，確著和聲之讚辭，汰其複者，各得一數，列如下表。顯撮存大略而已，難言十分精確，惟據此亦可以見：上舉四調，録辭五十三首，在唐代全部佛讚中，至多不過什一；即在敦煌資料範圍以内，亦纔録五分之一而已。

範圍	代字	集名	卷	原本	編者	和聲歌讚		日藏		備注
						題數	辭數	卷	頁	
敦煌卷子	甲	淨土五會念佛誦經觀行儀	卷中	伯二〇六六	僧法照撰	一二	一七一	八五	一二四二	内有題“善導和上”作者。
	乙	淨土五會念佛誦經觀行儀	卷下	伯二二五〇 伯二九六三	僧法照撰	四	七〇		一二五五	大曆九年述，乾祐四年寫。
		敦煌雜録				四	四二			内有題“沙門法照述”者。
日本刊本	丙	轉經行道願往生淨土法事讚	卷上	日本德川時刊本	僧善導集記	三	二三	四七	四二四	
	丁	安樂行道轉經願生淨土法事讚	卷下	日本德川時刊本	僧善導集記	一	一五		四三六	
	戊	依觀經等明般舟三昧行道往生讚		日本元禄六年刊本	僧善導撰	一	三七		四四八	
	己	淨土五會念佛略法事儀讚	本末二卷	日本德川時刊本	僧法照述	二一	二五二		四七四	大曆元年起作。
共計						四六	六一〇			敦煌卷子内見二〇題，有辭二八三首。

雲謡十三調

《雲謡集雜曲子》十三調，盛傳國内外，四十六年於此。斯坦因之取諸卷於一九〇七年；伯希和之取在一九〇八年。董康抄回斯卷，朱祖謀刻之於一九二四年，龍沐勛補刻於一九三二年。羅振玉得伯卷，印之於一九二三年。劉復抄刻伯卷於一九三一年。内多異調與初體，於格律方面，早應作翔實之體認。上文雖已述及《竹枝子》、《柳青娘》、《魚歌子》、《喜秋天》四調，皆别有闡發，而未及其體調也。兹再合併其餘九調，作一全部檢討。關於《雲謡集》之命名、内容等，參看篇末考屑。徐嘉瑞《詞曲與交通》文内，曾誤認羅書"雲謡集雜曲子裏面，還保存着一些如歎五更，十二時等"。其書初初不爲人所熟悉有如此者。就羅書言，徐文"裏面"應作"後面"。

世人囿於《尊前》、《花間》及唐人零星之長短句詞，向來認唐詞衹有單片之小曲短調，不能産生如北宋之近、引、慢、詞，甚至不信其已有兩片之體。參看下文論《望江南》。又或謂慢聲之歌曲，實起於宋，唐以前無之。毛稚黄據唐詩用閉口入聲，證明如此。雖《尊前集》、《全唐詩》已載杜牧九十字之《八六子》，鍾輻八十九字之《卜算子慢》，尹鶚九十四字之《金浮圖》，論者仍多持懷疑態度。例如王國維《尹參卿詞》跋云："其金浮圖一闋，至九十四字……頗疑是柳耆卿、康伯可手筆也。"近人俞平伯《詩的歌與誦》，謂"慢詞起於北宋，就文詞言之耳；若以音律言，則慢詞其孕育於唐代乎？唐代在音樂上，已備令、慢，而詞之興起也，如此其遲，其故蓋可想矣"。是衹許其"孕育"，尚未許其分娩與長養。惟俞氏此文，見於一九三五年，其時《雲謡集》之印行，已十一年久矣。凡編文學史者，於詞調之發展，甚至詞意之内容，早經劃清時代，定妥原則，已覺秩然有序，躊躇滿志；如近人浦江清《詞的講解》云："《菩薩蠻》之在晚唐五代，非温飛卿之'弄妝梳洗'，即韋端己之醇酒婦人。何嘗用此檀板紅牙之調，寄高遠闊大之思（指李白'平林漠漠'一首）！其爲晚出無疑。若置之於歐晏以後，柳蘇之前，則於詞之發展史上，更易解釋也。"於此數調，乃向以少數而略之，不復省顧。及敦煌寫曲發現，《雲謡》諸調，有長至百字以上者，以言

慢詞之體製,實先北宋而有之;且其作辭時代,可能直追盛唐。於是益令舉世詞家,惶惑不解。顧事實如此,無可否認,惟有取消過去成見,修正已認定之詞調發展過程耳。因此,並牽動許多其他問題:如唐宋燕樂間之距離,過去估計太大,須重加考量;向認初期唐詞皆詠調名本意,今查敦煌曲有題之篇,竟占三分之二,晚唐二三家傳本之表現,實不足代表全部真相;向認某某調創始於五代或北宋者,今既早有唐辭在前,自不得不再度審訂等。參看下文第五章論内容。唐圭璋《雲謡集雜曲子校釋》云:唐詞(指敦煌曲)發現後,足以解決詞學上之疑問甚多。如詞爲詩餘之説,詞起中唐之説,慢詞創自柳永之説,唐人無雙調《望江南》之説,李白不能作《菩薩蠻》之説,杜牧不能作《八六子》之説,皆可以不攻自破。但於唐代燕樂曲辭之演進事實,及各調體製之如何構成,如未能真正把握,則舊時成見雖除,依然未足了事。例如鄭賓于《中國文學流變史》八,論《雲謡》之《鳳歸雲》云:“滕潛《鳳歸雲》詞二首,概作七言絶句,與此大别,蓋原初無定律耳。”夫“初無定律”,何至造成“大别”?“大别”當前,豈是“初無定律”四字,所能説明?是於唐燕樂中之重要部分,聲詩演進之情形,過於隔膜也。又如姜亮夫:《敦煌經卷在中國學術文化上之價值》一文内云:“八個調子,指《彊村叢書》初步所收《雲謡集》之八調。雖與現在所傳句法聲律之間,頗有出入,然而詞的初興,本來是散聲、繁音,不一定與字數相配,則他與現傳牌調不合,正足見其爲初期作品的現象。”不知詞之初興,並非散聲、繁音關係;詳第五章論起源。與現傳牌調不合,大半爲用襯字之故。《雲謡》諸調,爲初期制作,誠然,但其特徵,則並不在此也。參看下文述所謂“七點”以外之一點。

關於時代之推求,詳下文第五章,兹僅就曲調方面詳之。大概《雲謡》諸調所異於北宋長調者,一在多用平韻,二在多用襯字。襯字雖爲修辭之事,但足以隱蔽體調之本質,非首先認清不可。叶平、叶仄,或換韻,或否,於調之分章、分片,頗有關係,亦不可忽。下列一表,先以十三調與唐五代北宋間同名異調,或異體者,詳爲比較,然後再申其説。

調名	時代	片數	全首字數	叶韻	特點	比較結果	備注
鳳歸雲	唐	一	二八	三平	教坊舞曲。七言四句聲詩。	雲謠體與宋慢詞句法有四分之一相同，皆叶平韻(雲謠第三首前片脱第七句五字)。	“〇唐”指《雲謠集》之體。
	〇唐	二	七八八二	四平、雙叠。	有二體，句法異。		
	北宋	二	一一一 一一八	七平，或八平，或九仄。	叶平、叶仄之二體，句法各異。		
天仙子	〇唐	一或二	三四	五仄	教坊曲。單片或雙叠。	唐與五代格調同，並多詠調名本意。北宋有雙叠，已不詠本意。	起於李德裕説不確。
	五代	一	三四	四仄，或五仄，或五平。			
	北宋	二	六八	四仄、雙叠。			
竹枝子	〇唐	二	六四	二仄三平、雙叠。	教坊曲。	發生在前，與竹枝聲詩無涉。	
洞仙歌	〇唐	二	七四 七六	前，三平二仄；後，一平四仄。	教坊曲。平仄通叶，有襯字。	宋之令或慢，與唐曲絶無似處。	
	北宋	二	八三 一二六	六至十六仄。	令詞至多九十三字，體調紛繁；慢詞迥異。		
破陣子	〇唐	二	六一	前後各三平。	教坊曲。前後之次句，實皆五字。	五代較唐，於前後片之次句，各增一字。北宋同五代。	從破陣樂大曲來。
	五代	二	六二	三平、雙叠。			
	北宋	二	六二	三平、雙叠。			

續 表

調名	時代	片數	全首字數	叶韻	特點	比較結果	備注
浣溪沙	唐	二	四二	五平	教坊舞曲。七言六句聲詩。	長短句體之發生反而在前。《尊前》、《花間》均聲詩體占多數。	
	○唐	二	四八	五平	長短句。		
柳青娘	○唐	二	六二	七平	教坊曲。		
傾杯樂	○唐	二	一一〇 一一一	前，四仄一平；後，四仄。	教坊舞曲。平仄通叶，有襯字。	唐宋調十之八九相同。因彼此有襯字，乃覺不同。入宋全叶仄韻。	初唐有六言傾杯，不傳。
	北宋	二	一〇四 一一六	九至十一仄。	體調紛繁。		
内家嬌	○唐	二	一〇〇 一〇四	八平	有襯字。	句法僅有四分之一相同，尤異在平仄韻。	《雲謠》原辭，有脱句、脱韻。
	北宋	二	一〇五	九仄			
拜新月	唐	一	二〇	二仄	教坊曲。五言四句聲詩。	唐曲與南宋慢詞，截然二事。凡唐皆詠調名本意；宋則否。	宋調改名"拜星月"，殊失唐意。
	○唐	二	八五 八六	八平或八仄。	有襯字。		
	南宋	二	一〇四	十仄	用上三下五句法者凡四次。		

續　表

調名	時代	片數	全首字數	叶韻	特點	比較結果	備註
抛毬樂	唐	一	三三	四平	教坊舞曲。五言六句聲詩,有叠句。	唐與五代同;北宋慢詞乃截然另調。	唐用作酒令中之抛打曲。
	○唐	一	四○	四平	有襯字。		
	五代	二	四○	四平			
	北宋	二	一八七	十四仄			
魚歌子	○唐	二	五一	四仄、雙叠	教坊曲。有襯字。	唐與五代,句法全同,而平仄有異。	五代以後,皆作"魚歌子"。
	五代	二	五○	三或四仄、雙叠	有二體,平仄叶韻均異。		
喜秋天	○唐	一	二二	二仄	教坊曲。	句法平仄,與北宋之卜算子同。	

綜合此表所示，有下列七點可述——

（一）名見崔令欽《教坊記》者十二。表内注明“教坊曲”。此層不能目爲偶然現象。崔記諸調名之發生，皆在玄宗時代，或其以前。《雲謡》全集所用，既皆初盛唐之調，其作辭之時代，大概如何，自不難定。

（二）同調名另有唐聲詩之齊言體者四。王國維在《雲謡集》跋語内，僅舉《鳳歸雲》一調如此；其實《浣溪沙》之七言六句，《拜新月》之五言四句，《拋毬樂》之五言六句，皆齊言也。一般人向以爲唐人詩樂衰歇以後，始有長短句，二者此長彼銷，未嘗同時，下文已力闢其説。試看《雲謡》四調，既另有齊言體，復可能與雜言體同時並行，當益信。下文證明雲謡時代，令、近、引、慢同時發展。故知與令辭長短相近之聲詩，亦必同時並行。

（三）同調名至五代兩宋有近、引、慢、詞者八，《浣溪沙》與《魚歌子》，至五代後，均未有新調新體，故不計入。内可稱全同者，四；全異者，三；約同四分之一者，一。

（四）十三調内，《雲謡》所特有者三：《竹枝子》、《柳青娘》、《喜秋天》是。《喜秋天》至北宋，可能易名《卜算子》，上文已詳。其名雖晦，其辭調尚存。不知在樂調方面，究與後來之《卜算子》相合否。

（五）十三調，一般人認爲皆兩片之調，其實不然。《喜秋天》之爲單片，已詳上文。《天仙子》在諸本皆作兩首，而所謂第二首之前後片，叶韻迥異，顯然已是兩首，〔〇〇六〕、〔〇〇七〕開五代韋莊、和凝等單片《天仙子》之先。故若以體段論，十三調不能囫圇目爲皆兩片較長之調，須析作下列六種——

（甲）單片者二——《喜秋天》、《拋毬樂》。

（乙）單片兩片兼有者一——《天仙子》。

（丙）六十五字以上之雙叠即前後片之句法、叶韻、平仄，無絲毫不同者。如有襯字，不害其爲雙叠也。者二——《竹枝子》、《魚歌子》。

（丁）兩片句法相同而已。者三——《破陣子》、《浣溪沙》、《柳青娘》。

以上八調，皆如後世所謂小令者是。

（戊）八十字左右，長短適中之調三——《鳳歸雲》、《洞仙歌》、《拜新月》，如後世所謂近、引者是。

（己）百字以上之長調二——《傾杯樂》、《内家嬌》，如後世所謂慢詞者是。

諸本於十三調之形式，有全不分片者，有或分或否者，實無意義。若謂保存寫卷原狀，則於《喜秋天》之分爲兩首，已破其原狀矣。唐圭璋於《敦煌唐詞校釋》内，始提倡分片；於校釋《雲謡》文内，猶未及此。龍沐勛《中國韻文史》（下）："《雲謡集》……使吾人得以窺見唐代民間流行歌曲之真面。因而證知令與慢曲詞，實同時發展於開元天寶之世，可以解決詞學史上之疑案不少。"可作上文之參考。

（六）十三調中之叶韻——

（甲）全叶平韻者六；　（乙）叶平或叶仄者一；

（丙）平仄通叶者一；　（丁）平仄兼叶者二；

（戊）全叶仄韻者三。

此層頗有意義。因早期長短句調，與聲詩比肩並作；二者樂曲之構成，必尚有一部分相近。觀於聲詩以近體詩之格調爲主者，十之九爲平韻，則對於早期長短句調，如《雲謡》所有，叶平占十之八，雖百字長調亦叶平韻者，乃知爲當時樂曲歌辭中應有之事，並不足異也。此點在曲調發生上説，衹有認爲早期之現象，實無從反證其發生乃較遲。上文謂《雲謡》作辭時代可能在盛唐，於此益多一證。更觀晚唐鍾輻之《卜算子慢》，五代尹鶚之《金浮圖》，已皆叶仄韻，有若北宋情形；而較早之杜牧《八六子》，杜較鍾約早五十年。則尚全叶平韻，非無故也。《内家嬌》調名，崔記雖不載，即以百字以上之長調而尚叶平韻一點論之，亦可認爲盛唐時之所創無疑。惜所謂"御製臨鍾斋"者，"臨鍾斋"三字，終於不得其解耳。詳第五章論時代（四）"御製曲子"條。

（七）十三調之格律，因其辭中多襯字、脱字、訛字，乃難於捉摸。襯字有無，應從辭之首與首間，片與片間，詳較以後決定。表中所列，如《洞仙歌》等七調，無不有襯。雖有認爲律寬者，如王國維；有認爲泛聲關係者，如王重民：究不若襯字之説爲當。參看第五章論修辭。

除此七點外，尚有一層，在上表所列範圍以外，而應於此述及者：十

三調之辭，多則四首，少則二首，其相異之處，凡確實超出襯字關係以上，應視作別體者，不過《鳳歸雲》、《竹枝子》、《洞仙歌》、《傾杯樂》、《拜新月》五調而已；餘七調各首間之不同，無非襯字關係。姜亮夫就十三調次序之前七調有説曰：

"没有一調幾首都是相同的。這更足以説明詞在初期之尚不能律定。翻轉來説：也即是敦煌所見的詞，是詞體初興時的真相。"

謂《雲謡》諸調，乃長短句詞體之初興，當可能；惟謂不能"定律"，即爲初興時之真相，則尚欠妥帖。蓋初期之詞，既不能律定，後期之詞，宜可以律定矣，試問《詞律》、《詞譜》之"又一體"，都以千計，皆爲後期詞而設者，又何耶？趙尊嶽《雲謡集雜曲子》跋云：

"惟其僅便歌者，而歌者之往往就譜以爲偷聲減字也，故又輒同調而異譜。……歌者之減字偷聲，循弦赴節，轉足以遍行闤闠，家喻户曉。"

指同調異體，乃歌者因偷聲減字而造成。按偷聲減字，皆宋人所爲；唐調中，是否便有此種事實，難臆定。不若承認爲音譜之有别，在辭句上乃形成"别體"，其説較爲渾括耳。唐圭璋論初期詞，亦同姜氏見解，因其不指《雲謡集》言，故於本節之末論之，可以合看。

《鳳歸雲》——此乃舞曲，敦煌卷子中，傳有舞譜，詳第四章。辭四首：前二首與後二首分明爲二體；起結同，而中幅異。北宋慢詞此調之句法，幾全在《雲謡》後一體之前片中，尤以三字叶韻之短句爲顯著。此調平仄有不苟處。如前二首第三句之第二字，在四片中，有三片作仄，實非偶然。兩體應皆屬雙叠。後一體之前後片微有不同，當係襯字關係。是兩體格律，亦尚嚴整。王國維《玄謡集雜曲子跋》，謂"《鳳歸雲》二首，句法與用韻，各自不同；然大體相似，可見唐人詞律之寬"。此所云云，未知何據；疑其始見者，乃兩體中之各一首耳。又題敦煌所出唐人雜書六絶句之三云："虚聲樂府擅繽紛，妙悟新安迥出群！茂倩漫收雙絶句，教坊原有《鳳歸雲》。"意謂《雲謡》之《鳳歸雲》，由七絶體變成，朱熹所謂唐人以實字填入詩樂之泛聲者也。其實盛唐歌辭，齊言、雜言，同時並行，已如上言。參看第五章論起源。此由彼生之事甚少，萬難以偏概全。王氏題詠，不過興到之語，究非考據比，不必深論。姜亮

夫所述此調四首前片字句之數，亦多未合，詳《校録》。天寶後岑參在玉門關蓋將軍席上所聞之《鳳將雛》，疑即此調。詳第五章論時代之末。

《天仙子》——此調唐詞得見五首：《雲謡集》無名氏三首，《花間集》皇甫松二首。《詞譜》謂因皇甫詞有"懊惱天仙應有以"句，取以爲名，意謂此調始於皇甫也。查皇甫辭另首，有"劉郎此日别天仙"句，而《雲謡》三首中，一曰"五陵原上有仙娥"，一曰"天仙别後信難通"，足見唐人此調，慣詠天仙本意；調名由來，何嘗專用皇甫一辭？上文所述之《别仙子》，正與此調爲一類；蓋其辭之表面，雖無"仙子"二字，其内容所與"别"者，正有"仙子"其人在，非一般之别辭比也。《詞譜》據《樂府雜録》，謂李德裕進《萬斯年》曲，有"此曲名即《天仙子》是也[①]"語，遂謂《天仙子》本名《萬斯年》。明鈔《説郛》本《樂府雜録》作"《萬斯年》曲，是朱崖李太尉進。此曲名即《天仙子》是也[②]"。胡適據此，信《天仙子》乃李德裕所創，《教坊記》中不應有此名。唐圭璋《論李白菩薩蠻憶秦娥詞》，已駁正之，謂"《天仙子》一調，屬龜兹樂。龜兹樂傳入甚早，其爲舊曲甚明"，其説固然；更須知《新唐書・禮樂志》曰"會昌初，宰相李德裕，命樂工製《萬斯年》曲以獻"，並無"即《天仙子》"語。《樂府雜録》今傳本錯簡甚多，觀《守山閣叢書》，錢熙祚校訂情形，可知。此語難信。唐宰相或藩鎮進曲，歌頌"萬年"，向爲大曲，兼備舞容者，從無用一"子曲"指小曲，或雜曲。之事。且《天仙子》之歌辭中，向例不離"仙娥"、"仙子"，其人指倡伎，或意中人，即元稹詩所謂"但作懷仙句……近作夢仙詩……"張祜[③]詩所謂"月明橋上看神仙[④]"是也。近人陳寅恪《元白詩箋證稿》第四章附云："唐代'仙'之一名，遂多用作妖豔婦人，或風流放誕之女道士之代稱，亦竟有以之目倡伎者。"並曾引施肩吾"及第後訪月中仙子"、

---

① 今校：查清康熙五十四年内府刻本《欽定詞譜》，無此語。

② 今校：此句引語原作"萬年期曲，李朱崖進。此曲名天仙"，據文淵閣《四庫全書》本《説郛》改。

③ 今校：原作"杜牧"，《張承吉文集》、《容齋隨筆》等皆謂下引詩句爲張祜作，后書在叙此詩之前先述杜牧之"春風十里珠簾"之句，蓋因此而誤認其作者爲杜牧。

④ 今校："看神仙"，原作"望神仙"，據清修明崇禎馬元調本《容齋隨筆》改。一本作"有神仙"。

“贈仙子”等詩爲證。當時宰輔頌“聖”,何至採及豔情小唱！於體制必不合。萬樹《詞律》指韋莊之《思帝鄉》三十四字體,又名《萬斯年》。《天仙子》名,既見崔記,則爲開天間曲,無疑也。

《洞仙歌》——人每以爲《洞仙歌》始於北宋蘇軾。蘇詞序謂眉山老尼述蜀主孟昶宮中之歌詞,“記其首兩句。暇日尋味,豈《洞仙歌令》乎?”足見《洞仙歌令》當時早有,並非蘇創。柳永既已有《洞仙歌慢》,令在慢前,則《雲謡》此調之早,自屬當然。觀其與蘇詞句法,絶無似處,可知其非孟蜀之時所能限也。宋張邦基《墨莊漫録》云“《洞仙歌》腔出近世,五代及國初,未之有也”,可不論矣！近人陳奇猷《蜀主孟昶〈玉樓春〉僞託考》文内,用墨莊此語,並謂《洞仙歌》詞以歐陽修作最早,證明孟蜀時之洞仙歌爲贋作。見《國文月刊》五。此歌唐宋分調。舉凡《宋史》樂志所載之宫調,《詞譜》所載之異名等,均屬宋調之事,與《雲謡》此調無關。此調乃今日所傳《洞仙歌》中,字數最少者,特點在平仄通叶。辭有兩首,而字句不同,須是兩體。至於次首前片内,有三字二句,在後片與第一首之前後片中,則爲四字二句,似爲襯字所在。冒廣生校《雲謡》,强派敦煌二辭皆與北宋之辭統一,向雙方着意安排:或删削原文,或加入空格,或旁行襯字,結果自無不可達目的,是非原毋庸深論;惟因此而造成許多不通文字,如“風措少年夫聟”、“征人争向”等句,實皆不通。而曰:“‘争句’即‘怎生’,宋詞屢用。”不知宋詞中究何詞屢用,及是否用以叶韻。冒氏處處認《雲謡》爲宋詞,故有此諸説。且次首分片失當,又誤生一韻;即“征人争向”句。損害原作太過,實不可不辨。

《破陣子》——此調在五代北宋,均爲雙叠,前後片全同;每片次句爲六字。乃《雲謡》四首之前片第二句,均作五字。若謂奪一字,不能四首皆在此句奪一字;若謂後來六字者乃襯一字,則亦無各辭專襯此句之理。自不得不認此句或爲五字,或爲六字,乃各自爲體也。冒云:“此四首原第二句均少一字,今並增一空格。”因必欲使之强從宋體,遂不恤消滅唐格,於義何取！又《雲謡》四首,各片末二句之韻脚處,皆作去平。如“去人”、“帳恩”、“度春”、“萬津”、“淚頻”、“易呈”、“去書”、“自舒”、“斷弦”、“怨天”,應非偶然,不能謂初期詞之平仄,一概隨便。此調原從大曲《破陣樂》内摘來,北宋時名《十拍子》。在崔記,則三名皆列,應各有不同之處。《填詞名

解》謂“《破陣子》一名《十拍子》,然考之唐樂,自是兩曲,俱隸教坊也”即指此。及賀鑄詞之《破陣子》,又有《定風波》、《醉瓊枝》等名。

《浣溪沙》——在唐代爲舞曲,敦煌卷子中傳有舞譜,詳第四章。北宋以後,於此調齊言聲詩之七言六句者,名《浣溪沙》;於其雜言作“七七七三”兩片者,名《攤破浣溪沙》,或《攤聲浣溪沙》,或《山花子》,或《南唐浣溪沙》。然其初,並不然也。其初,對此兩體,統稱《浣溪沙》而已。觀於《尊前》、《花間》二集内,《浣溪沙》之各體皆備,但絶無二名,可知。唐氏校釋,於《雲謡集》之作“涣沙溪”,祇改“涣”字,而仍“沙溪”之顛倒,實無意義。除非改爲“浣紗溪”。雜言者,向以爲始自南唐中主,至明人,乃有《南唐浣溪沙》之名。今敦煌曲内,此調除《雲謡》二首外,王集上卷尚有九首,又誤稱《浪濤沙》者四首,共十五首,一律雜言。又有舞譜,必爲配合此種雜言體者。乃知此體始於南唐之説,爲不成立。顧二體究竟各起何時?孰先孰後?殊不可考。齊言之傳辭,今以韓偓者爲最早,亦未必真起於偓。依宋人詩樂填實和聲始成長短句説,必齊言者先有和聲,填實以後,方成雜言,則齊言之《浣溪沙》當在前。惟從别方面看:北宋以後,雖多以《浣溪沙》之名專屬於齊言,而亦有顯著之例外存在。如賀鑄之《賀方回詞》,列齊言此調多首,於稱《浣溪沙》外,竟有另稱《減字浣溪沙》者。有此《減字浣溪沙》一名之發現,依後世標準看,實爲奇聞!乃賀氏之偶然弄反歟?抑因見唐詞中慣以四十八字者爲正體,然後對齊言之四十二字者,始不得不謂之“減字”歟?此賀氏所創歟,抑尚有所本歟?賀氏時代,去五代爲近,似不應偶誤至此,亦不至無知而妄改也。於此可作兩種假設——

(一)雜言《浣溪沙》産生在前,甚至與崔記所載諸調,一並前至盛唐,後始減字爲齊言,至五代而稱盛。而宋人不察,竟至倒因爲果,以齊言爲本位,反而産生“攤破”“攤聲”名目。果爾,敦煌此調之作者,所以祇知用雜言,而無一首齊言之辭者,豈因時代使然,猶去盛唐不遠乎?

(二)齊言《浣溪沙》在前,即崔記調名之所指;因樂曲有和聲,凡未變實字,仍作原始和聲狀態之浣溪沙,迄無所見。而經用實字填入後,始變雜言;時間始在晚唐,流及五代。果爾,敦煌此調之作

者，至早乃在晚唐。

此於斷定敦煌《浣溪沙》諸辭之寫作時代者，關係猶小；於宋沈括、朱熹等所主張，詩樂和聲被填實字後方成長短句之説，是否成立，而且普遍，關係實大！不妨就此兩種假設，多集資料；並盼於唐五代之樂曲歌辭，更有新文獻發現，庶幾從假設中，得有確定之結果。若就現有之資料言，則後一説殊難成立。因敦煌之《浣溪沙》十五首，一律雜言，在《雲謡集》見二首；《尊前》之《浣溪沙》十四首，十一首齊言，三首雜言；《花間》之《浣溪沙》五十八首，五十七首齊言，一首雜言。而敦煌曲内，如《雲謡集》之寫卷時代，較《花間集》之選集時代，至少早十八年，其選集與作詞時代，當然早而又早！詳第五章論時代。《尊前》之選集時代，向以爲宋初，而實則在晚唐；詳第五章論修辭。其所載《浣溪沙》之作者，即《花間》内《浣溪沙》之作者也。是雜言《浣溪沙》較爲盛行之時代，顯然在前，而上二説中，又顯然以第一説爲接近事實矣。

《傾杯樂》——此調前人謂起於晉人之杯盤舞，殆附會之説。傾杯，全爲進酒之動作，與舞無涉。北周已有六言之《傾杯曲》。《隋書・音樂志》叙隋之定樂，曾謂牛弘等改周樂之聲，“獻奠登歌六言，象《傾杯曲》”。至唐初，或已形成大曲，用龜兹樂。太宗命長孫無忌等人作辭。同時社會上，已慣以此《傾杯》之六言體，應用於豔曲，見許敬宗“上恩光曲歌詞啓”。據同時張鷟之《遊仙窟》小説，知舞席間所歌勸酒之著詞，每爲六言四句。按著詞之曲調名，多不離酒政，如《回波樂》、《上行杯》、《勸金盞》等。顧名思義，《傾杯》既屬六言聲詩，必爲初唐之著詞所採用。至玄宗時，曾配合於馬舞，有數十曲之多，其樂仍是大曲。冒廣生《傾杯考》“按今張説之文集，有舞馬詞六首，皆六言，此即明皇時之《傾杯樂》也”，不爲無見。惟同一調名，音曲不同，而齊言、雜言，同時並行，在盛唐時，已常有之。故崔記載名所指之辭體如何，實不可知。冒氏泥於初期《傾杯》六言四句，乃將敦煌辭二首，柳永辭八首，概依六言四句爲本，分作四片，自矜創獲，其實不可。果如冒説，敦煌曲或北宋慢詞之《鳳歸雲》，亦當依七絶聲詩之《鳳歸雲》爲本，《拜新月》亦當依五絶聲詩之《拜新月》爲本，《拋毬樂》亦當依五言六句聲詩之《拋毬樂》爲本，用加空格，作襯字，及增韻、删字之四法，一概勒爲四片，有此理乎！敦煌曲

外,類此之例尚多,不勝舉。使冒氏果曾考慮及此,其於唐宋《傾杯樂》辭之一番矯揉造作,必廢然而止矣!常任俠叙唐樂舞之傳入日本情形,謂日本此調,屬中曲,一名《醉鄉日月曲》,四人舞;皆少年,衣錦繡,已失傳。見《説文月刊》第四卷。日人田邊尚雄《音樂史》内,謂中亞探險隊曾得古代五弦譜中《傾杯樂》各類不同之譜。觀於北宋柳永一人所翻《傾杯》與《古傾杯》,於八首之中,即有七種不同之句法,而入五種不同之宫調,益以張先、沈會宗諸人不同之體,格律愈繁,宜其傳於當時之音譜,亦各類不同也。參看後記内工尺譜本調。

《雲謡》辭二首:一首後片結作"四五"二句;一首則作"七七"二句,或係襯字關係。二首中,各有一句叶平韻,絶非偶然,乃慢詞中平仄通叶之特例。若於北宋諸作中,取一比較典型之《傾杯樂》,與之對勘,則句法十之八九皆同;所不同者,彼此襯字之多寡,及其在辭中之位置如何耳。若與陳元靚《事林廣記》所載宋大曲《傾杯序》四遍比勘:則《雲謡》之起韻三句,結韻二句,與宋序第一二遍之起結句法,大致相合;其他各句亦多與第一遍之各句相合。可見彼此或均由唐大曲《傾杯》而來也。《樂府雜録》載宣宗喜吹蘆管,自製此曲。錢熙祚校謂:"調名《傾杯》之上,舊脱'新'字,依《太平御覽》補。"其爲後起之調可知。胡適《詞的起源》仍據《雜録》,謂此調起於宣宗,指崔記之有此名,乃後人所竄入,不信盛唐有長短句詞,遂抹殺北周至盛唐之許多歷史,爲不必論矣。

《内家嬌》——關於此調,已略見上文表後説明之第六點。《雲謡》辭二首,句法大致相同,惟後片第三四句有異。在第一首,此處實缺四字,不能不加入方格以待補;因徵諸兩首之前片,及北宋此調,必然如此。第二首此處,將"七四"二句,改作"五四五"三句,又多訛别,分明爲傳寫失實,不足據。北宋之《風流子》一名《内家嬌》,但句法全異,與此無涉。餘詳第五章論時代(四),玄宗時"御製"曲調條。

《拜新月》——此調辭二首,均詠調名本意。彼此互勘,則均有字數較多之句,可能皆襯字也,其原句法不必有異。第一首有四字句凡三;在第二首,則作"三七"二句,恐又傳寫之誤,亦不足信其原調必異,然則二辭確切不同者,僅在叶韻之一平、一仄耳。冒本於次首〔〇二五〕内之"光遲"未校,又誤認"參差"爲韻,於是有二平韻。又謂"此調以聲響求

之，即《安公子》也”，列柳永之《安公子》作比較，但其中並無二平韻。又指明《安公子》“於第六句後增一句，乃增韻”。既有增句、增韻，及有無二平韻之異，則所謂“以聲響求之”者，亦幾希矣！又安見其爲《安公子》耶？又查宋調《拜星月慢》之特徵，乃片中與片尾，各有五字句，“仄平平仄仄”，作上一下四句法。此在《雲謡》之二辭中，均絶無！故知宋調與此，乃兩事也。《宋史・樂志》“因舊曲造新聲”内，有《拜星月》，其所因之舊曲，或即指此；至於“新聲”，不知是《拜星月慢》否。唐婦孺普遍有拜新月之風俗，然後始産生此調，詳考屑。

《抛毬樂》——此調二首之第五句，一作五字，一作七字。五代調此句，皆作五字，乃成長短句體。可見《雲謡》此句作七字之一首，乃襯二字耳。彊村本反於作五字之句上，加空格二，求其與另首七字者一致，如此則兩首皆爲七言六句之齊言，變成聲詩矣。此調已有五言六句帶叠句之聲詩體，未見其另有七言之聲詩也。冒校删去彊村本所加空格，並引馮延巳辭參考，甚是。此調起源於舞，原從大曲中摘其快拍之遍而成。又簡化爲五言六句聲詩，專門適應筵間行令之用，中唐以後頗盛行，具詳考屑。大曲之舞入宋以後，慢拍之部分有所發展：一面作隊舞，如《宋史》所載；一面摘慢拍之遍，成爲隻曲，如柳永有《抛毬樂慢》一百八十七字，句法與此小令之《抛毬樂》全異。《宋史・樂志》“因舊曲造新聲”之調内，有雙調之《攤破抛毬樂》。“攤破”者，無非將整句破開加字，成爲較短之二句；不知是就此調加以攤破，成爲快慢適中之拍否。《高麗史》樂志載“唐樂”大樂曲五，《抛毬樂》其一也。大樂曲分三節：首節唱《折花三臺》詞，次節奏《小抛毬樂》，末節唱《小抛毬樂》詞，均注明爲“令”，有别於慢詞也。所謂“唐樂”，指中國樂，乃宋徽宗所頒賜，非唐代之樂。當然，其中必猶保留一部分之唐音在。

綜上所論，《雲謡》諸調之創調時期，大致均較早。其辭之寫作時期，亦較敦煌曲中其他篇章爲早。參看下文第五章《論時代》。

其他諸調之特點

敦煌曲六十九調名，上文擇要舉及者，已四十。連《更漏子》一名在

内。其餘諸調，有爲敦煌卷中特有者，有具若干特點者，均不可没。——

《别仙子》——此調並名，他處未見，惟敦煌寫卷有之，始載王集上卷。前後兩片，字句似應全同，但前片“滿面蟾光如雪”，襯“如”字，後片“上馬臨行説”，不襯，已少異；結處前片作“五四”，一韻；後片作“三六”，二韻，乃大異。〔一一八〕其辭詠調名本意，文理、叶韻，毫不粗率，在全部曲辭中殊罕見。北宋柳永詞之用調、遣辭、造境，都此一類。其調起作四字句，結作“三六”二句，頗似北宋調《洞仙歌》。北宋有數調，均與有部分相似處，却無真正相合者，譜書亟應補列其調。有關“仙子”二字者，參看上文《天仙子》。

《柰怨春》——調名他處未見。前後片句法一致：“五五、七、六四、三三三”。〔一三一〕查唐五代之詞調内，叶平韻而結作“三三三”句法者，僅《獻忠心》與《酒泉子》兩調。歐陽炯之《獻忠心》，前片作“五四、六、五四、三三三”，後片换頭略異，與此詞字句之間，相差甚微，而平仄、叶韻悉同。故此調可能即《獻忠心》，一也。王集上卷《獻忠心》四首，彼此間字句之參差，或任何一首與歐陽炯辭間之參差，皆大過《柰怨春》與歐陽炯辭間之參差。故視此調爲《獻忠心》，並無不合，二也。《柰怨春》一首，與《獻忠心》一首，“御製曲子”二首，同在斯二六〇七之一卷中；且四辭相連，中間未被他辭隔開。而所謂“御製曲子”之第一首，〔〇七三〕表面雖爲前片“七、四五、四四、六三三”，後片“四五、七、五五、四三六”，但前後各四平韻，前後各以三句作結，兩點皆屬可能，適符《獻忠心》調。若隨此四韻，逐步以求，則襯字、脱字等，不難分辨，而原調字句之數，乃可以顯。第二首〔〇七四〕雖脱字太多，細按之，仍不出上述兩點之輪廓。徧查唐迄北宋詞調，此二辭無更近於《獻忠心》者。因可連帶證明：在同一寫卷中，與諸調相聯續之《柰怨春》，大致亦爲《獻忠心》，三也。惜“柰”字究係何字所訛，參詳不出；在類似之調名中，亦無從捉摸，爲可憾耳！再下文第五章論時代，斷“御製曲子”二首，乃“御製”其調，並非製詞。以“御製”之調，而名《獻忠心》，似有未合。豈“御製”在前，本不名《獻忠心》，而名《柰怨春》，自諸蕃朝覲採用以後，始得此名歟？俟考。十二時〔五七六〕有“役心神，失茶飯”句，伯二〇五四卷“茶”作“柰”。

"茶"字於此調名未合。北宋曹組有仄韻之《相思會》,亦每片四韻,各以"三三三"句法作結,與《獻忠心》同。《董西厢》用之,入仙吕調。唐五代平韻之調,入宋,改爲仄韻,乃極平常事。故《相思會》可能即仄韻之《獻忠心》也。"怨春"與"思會",字形頗近;惟"桊""相"二字不類耳。

《皇帝感》——名見《教坊記》,辭向衹有《全唐詩》所載盧綸之作二首,皆五言八句聲詩也。今知敦煌此調,有辭兩卷:一乃斯五七八〇,新合千文《皇帝感》辭,三十一行,見向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》内。三十一行,究竟幾首,不可知;作辭時代及句法如何,亦無考。一乃劉書所見,原十八首,衹存十二首,作七言四句聲詩,或叶三平韻,或叶二平韻。各首之用韻,並不相同。同一調名,而有五律與七絶兩體之分,在聲詩内,不足爲奇。如《子夜四時歌》有五絶、五言六句、五律三體;《破陣樂》有五絶、六言八句、七絶三體;《踏歌辭》有五言六句、五律、七絶三體;其他有兩體以上者尚多。劉書第三十九號列《皇帝感》,題"新集《孝經》十八章";其次一號,則列"開元皇帝讚《金剛經》一卷",讚文四十行,每行七言二句,一平韻;四十行一韻到底,不换韻,與變文内之七言韻語無别。試以此相連之兩篇相較,乃知前者爲曲辭,有調名,有章節,有定體;後者非曲辭,無調名,無章節:彼此顯然不同。此種讚文,長篇而無和聲,乃用變文中七言長篇唱法,故不合上文選"佛曲四調"之標準,並不在"敦煌曲"範圍以内。惟雖非曲辭,仍係唱辭,其發端曰"莫談新歌與舊曲,聽唱金剛般若辭"是也。王集不收此調,或視《皇帝感》三字類似"皇帝讚",非曲調名;或因其辭爲齊言,以爲非詞曲之體耳。據《唐會要》:"開元十年[①]六月二日,上注《孝經》,頒於[②]天下,及國子學。"宋程大昌《演繁露》十,據秦再思《洛中記異》:"玄宗開元中,親注《孝經》,並製序,八分書之,立於國學,以層樓覆之。"此調最初是否專爲"新集《孝經》"而創設,不敢必。南宋官本雜劇内,有《孝經借衣爨》、《大孝經孫爨》;金元院本内,有《孝經孤》、《擂鼓孝經》,疑皆因於唐樂。料其歌曲之中,必猶存《皇帝感》之音節也。餘詳第五章論時代、内容、體

① 今校:"十年",原作"十六年"。據清武英殿聚珍版叢書本《唐會要》改。

② 今校:"頒於",原作"頒行"。據清武英殿聚珍版叢書本《唐會要》改。

裁，及篇末考屑。

《魚美人》——敦煌此調，乃單片者。全片叶三平韻，爲過去傳辭之所未有。在譜書中，應列爲《虞美人》之第一體。過去認此調之作，以五代李煜辭最早；全片叶二仄、二平，後世宗之。顧敻作全片叶四平，較敦煌體多一韻。依詞調之一般情形：單片發生在前，雙叠在後；叶平者在前，叶仄者在後；韻疏者在前，韻密者在後。敦煌體此調，既兼具單片、叶平、韻疏之三條件，當爲此調最早之體。又因各片之叶韻不同，敦煌體，李煜體，顧敻體，實皆單片之調耳。至北宋，如晁補之辭，於前後兩片中所叶仄韻、平韻，各在同一韻部，《詞譜》所謂"前後段不换韻者"；必如此，始完成雙叠之調。若五代以前之辭，並不爾也。乃譜家竟以北宋情形視五代，一概偶之，於是《虞美人》乃無單片之調矣，殊非。凡句法、平仄、叶韻，面面皆同之兩片相次，謂之"雙叠"之調。倘句法、平仄同，而片各爲韻，或内容難於相屬者，便是單片之調。此一原則，簡單明瞭，原不致誤；而過去之譜書，每每失之。在初期之詞，必皆單片；後因所合之樂，爲次曲或大曲，始有第二遍：或與前片悉符，或略有變動。當時單片、雙片，隨樂敷陳，自無須矜持；後世樂失，而僅存其辭，形成單調雙調之問題，乃比較認真。觀於下文所述，於《搗練子》誤單爲雙，遂錯認其調爲《金錯刀》，可知單雙之辨，並非全無意義之事也。後世詞之寫本，爲節省篇幅故，兩片或雙叠之調，行款相聯，僅於當中空一格，爲前後之界。宋以前詞之寫本，多不如此，後片大抵提行另列；於是原爲單行者，後人往往誤會而雙之。惟在訂譜者，若辨不及此，似終不能辭其責耳。前後片，凡句法、平仄不同，而爲换頭者，自屬一調之兩片，如《菩薩蠻》等是，無待言。

《西江月》——敦煌此調之叶韻，具唐五代之特點，乃平仄間叶；至北宋以後，始改爲平仄通叶。間叶謂平仄韻不必同部；通叶謂平仄韻同一韻部。敦煌辭三首，與五代歐陽炯作，均爲間叶，絲毫不亂。徒因敦煌寫卷，於此叶韻之三字，偏多訛脱，使人於叶韻情形認識不清。將訛字改正後，第一首叶"水、明、横、起"，"止、聲、星、裏"；次首叶"際、舟、樓、起"，"里、秋、愁、水"；三首叶"吐、沉、禽、浦"，"艕、深、心、午"：可以肯定其爲間叶之體。詞譜謂此調始於歐陽炯，衹認其前後片之起句叶

仄，而斷以北宋體爲正，引《樂府指迷》此調必須平仄通叶之説以證之，是知有兩宋，而不知有唐五代，揚其變而抑其本，譜書論斷，不應如此主觀！歐陽炯辭叶"水、河、多、韋"，"裹、波、歌、起"，正與敦煌同體。《詞譜》於認爲間叶之前，謂古韻從無五《歌》通四《寘》之例，當時尚無叶方音之説，不然或亦懷疑及之。足見其仍用兩宋之標準，來衡唐五代之作，遂於歐陽之辭，僅採以備體而已。設使得見敦煌諸辭，而於韻字又肯作一番糾謬補闕工夫者，其蔽必不至此。參看後記内工尺譜本調。

《臨江山》——此調名，據王集所載，在伯二五〇六卷，仍是"臨江山"；在斯二六〇七卷已作"臨江仙"。〔〇七六〕似不比《魚美人》，"魚"可改"虞"，毋庸考慮；若"山"之改"仙"，不妨從緩。黄昇《花庵詞選》云："唐詞多緣題所賦：《臨江仙》則言仙事；《女冠子》則述道情。"此例在唐詞中，確甚多。詳第五章論内容之末。而敦煌曲之《臨江山》，雖首句曰"岸闊臨江底見沙"，已及"臨江"，但通首却未及"仙"，亦未及"山"。《臨江山》内容乃因"時世參差"，行旅無聊，臨江興慨，浩然思歸。至南唐而有《臨江仙》名，《花間》所見，遂十九不離遊仙與女冠；不僅玄想，且入豔情；與敦煌曲性質，已截然兩事！其辭之不及"山"者，猶可以謂江山同在一覽之中，可以引申；不及"仙"者，正因截然兩事之故耳。故調名與其遽然改"仙"，有違前例，不如暫仍其舊，俟得更多資料，再爲決定。《翰墨全書》載宋詞此調，名《臨江心》，益覺"仙"非定名，而"山"或爲原名。此調，王集上卷原列一首；惟題"失調"之第三首，〔〇七七〕亦是情辭。"小年少輩"云云，肯定亦《臨江山》無疑。而第四首，〔二〇七〕。王集凡例内云："調名不合，待考。"辭後又云："原題浣溪沙，誤。"亦可能爲《臨江山》。兹先就已肯定之二首看，均因有襯字，同時又有脱字之故，原來面目如何，已模糊莫辨；但若細認，仍可見其作"七六七四五"之兩片；徒以後片少一韻，乃非雙叠耳。再敦煌此調之辭，前片首句概叶平韻，全首共叶七平韻，此點又不平凡！因所傳五代兩宋之《臨江仙》，除牛希濟七首外，前後片之首句皆不叶，各僅三韻而已。牛氏與韋莊同時，唐之末，五代之初也。料敦煌體必發生在中晚唐，而牛氏因之耳。再〔一九六〕辭之特點，在兩結有作"四三三"之趨勢，恰與顧敻之《臨江仙》相合；其餘部分，彼此亦相去不遠。詳《校録》。假使此辭果爲《臨江

仙》早期體格之一,則有一事更當注意者,乃前後片各四平韻,全首共叶八平韻,較之〔〇七七〕辭,更多一平韻,較之顧辭,且多二平韻。

《酒泉子》——此調傳辭分兩體:一以司空圖辭爲較早,平仄韻簡單,後片結語只一個三字句;一以温庭筠辭爲較早,韻密而雜,後片以三個三字句作結——二者分别顯然。司空雖世次較晚,但所用必猶爲古體。敦煌辭三首,〔〇七八〕至〔〇八〇〕同司空體,可能又在司空之前作之。乃爲襯字、脱字、錯字三種所纏繞,面目全非,難於句讀。若論叶韻,則又與司空體不盡相同。蓋敦煌體前片次句,與後片一二兩句,同叶仄韻;前後片末二句,同叶平韻。司空體則僅前後片之次句,同叶仄韻,仄韻較少一句;而前後片之末二句,與後片之首句,皆叶平韻,平韻較多一句。且敦煌體第一首内後片末二句,另换平韻,不用前片平韻之韻部,又别成一格。

《望江南》——王集目録内,曾稱"《望江南》五首",乃指雙叠體;稱"又二首",乃指單片體。其實所謂五首之末一首,因前後片叶韻不同,内容又不同,仍應作單片之兩首看。〔〇八五〕、〔〇八六〕全部所有,乃雙叠與單片各四首耳。詳玩此雙叠四首之内容,爲後唐後晉時,敦煌四圍之軍將,背蕃歸漢,用以輸誠者。辭雖作於五代,調則早爲唐或唐以前人所創無疑。詳第五章論時代。顧其調在此時,已習用雙叠,顯爲事實。然則《海山記》内《望江南》八首,概作雙叠者,若謂其調出煬帝時,或其辭出韓偓手,縱難遽信,若謂出自晚唐人所託,其事並不足異。乃王灼《碧雞漫志》之考本調有曰:"此曲自唐至今,皆南吕宫,字句亦同,止是今曲兩段。蓋近世曲子,無單片者。"其意若曰:雙叠《望江南》,非宋莫屬。論者據此,乃謂唐人無雙叠《望江南》,則未免失實。以隋代歌辭情形論,並可能産生雙叠《望江南》,詳第五章論時代。唐氏《校釋》云:"《詞律》謂《望江南》唐時皆係單調,至宋方加後叠。徐誠庵補注《詞律》,亦信其説。今唐詞出,乃知萬紅友説之誤。"此誤豈僅萬氏!並王灼亦未能免。詹鍈《李白之詞辨僞》,謂李德裕爲亡妓謝秋娘所撰《望江南》乃雙調,"可見詞之由單調演爲雙調,乃晚唐之事"。李德裕辭不傳,不知從何知其爲雙調。若謂從白居易辭推之,則白作明明單調三首,且曾注曰"每首五句"。餘詳第四章《論時代》(十一),考創調時期。

《雀踏枝》——此調二首，特點在爲七言八句之齊言體。而五代以後之傳辭，則皆將每遍之次句七言，攤破爲四言、五言二句。此種攤破之端倪，已見於敦煌辭之次首。〔一一六〕足見因聲破句，或因襯破句，皆齊言變爲雜言之路綫，不僅以實字填和聲始成雜言也。第一首〔一一五〕僅見於一卷，乃七言四句兩片；後片二四兩句，分明爲七言加襯字，唐氏《敦煌唐辭校釋》言之已詳。因其前後片叶韻不同，可能原爲兩首。《春渚紀聞》載女鬼蘇小小作："妾本錢塘江上住。"疑即此調，乃全首，非半闋。宋人認爲《蝶戀花》之前片，秦觀乃爲續成後片。次首〔一一六〕前後片，通叶一韻，應認爲雙叠之調。此辭問題，在所見二卷之中，可能一作齊言，一作雜言，二體不同。齊言一體屬羅書，同第一首，作七言八句；僅後片第三句加一襯字，雖次句七言之上有二空格，因屬雙叠之調，應比照前片，認作二空格即使原作確有文字，亦屬襯字，並非原作九字句之雜言也。至於雜言一體，屬伯氏四〇一七號卷，因其前後片之次句，均化作上四下五句法，同於五代以後之長短句，乃不得謂之襯字矣。論時代：因名列《教坊記》，固知其調之創於開天之間；而《唐會要》載天寶十三載諸曲名中，《神鵲鹽》一作《神雀鹽》，亦是一證。因"雀"、"鵲"有時通用，可能爲此時曲名中之常例也。雀猶云鳥，乃類名；鵲爲鳥之一種，屬於雀。劉書一〇四，《俗務要名林》："鵲，親略反；雀，將藥反。"當時之音如此。故此"雀"字與《魚美人》之"魚"，亦有不同，並非錯字。論内容：第一首詠調名本意，雖不必即爲此調創始之作，畢竟去創始不遠。自從北宋晏殊詞内，見《蝶戀花》調名後，詞家遂不復知有《雀踏枝》之本意矣。總之：此調於崔記有名，一也；又顯爲七言八句，可能早期原爲七言四句之聲詩，後始改爲雙叠者，二也；敦煌二辭之内容，又詠調名本意，三也。——合此三點，可知其作辭時代與創調時代均甚早。

《楊柳枝》——此調僅具辭一首，〔一二六〕特點在此首乃長短句，並非七言四句聲詩；情形與上文叙《浣溪沙》者正同，惟雜言之《楊柳枝》未必亦在齊言之前耳。《楊柳枝》即隋曲之《柳枝》，七言絶句也。盛唐以前，賀知章等早已有作，即稱《楊柳枝》。中唐白居易翻爲新聲，演爲健舞，但並未創新名，亦未添聲、加辭。薛能於文字修辭上，多所改進，亦間或稱《折楊柳》而已。晚唐裴諴與温庭筠所作，據《雲溪友議》，忽稱

“新添聲《楊柳枝》”，於飲筵競唱打令，詳下文第四章。似爲此調第二次翻新聲之結果。顧聲雖云“添”，而辭仍作七言四句，顯然有宋人所謂“虚聲”者存在。後人編温氏詩集，遂標“新添聲”之調名；此名是否温氏當時之所曾用，大是問題！其作“七三七三”兩片，成雜言體者，顯然乃就虚聲填實字也。向亦以爲其調起於五代，唐之所無。今敦煌此調，已作雜言體，並加襯字，而仍用原名，並無“添聲”字樣，疑爲唐人本來之面目，並非寫卷者曾有所省略，與《定風波》、《婆羅門》等有别。

唐氏《敦煌唐詞校釋》論初期詞七條之二爲“有和聲”，曰：“所謂虚聲、泛聲，即和聲也。”乃合胡仔虚聲説，與朱熹泛聲説爲一也。唐氏並指本調爲“正初期和聲填實之證”。按此據宋人之説始爾，若遵唐人之説則不然，宜曰“添聲”，並非和聲。和聲者，調中自始即有之附聲，並非後加之聲。此種附聲，亦自始即有附辭以表達之，如“竹枝”、“女兒”，“年少”、“舉棹”，或如上文《悉曇頌》、《好住娘》等調之所有。至於胡氏虚聲、朱氏泛聲，皆指一曲之中，聲多辭少，配辭以後所剩，無辭可配之餘聲，不指和聲也。《楊柳枝》既無和聲，亦無虚聲、泛聲。晚唐人曾就原調添聲，以暢其曲度，但並未添辭。至五代，始就晚唐所添之聲，添辭以填實之。若棄唐説不用，降而用宋説説唐詞，便覺泛濫不切。用唐人説，則孰“虚”孰“泛”，孰“和”孰“添”，必須一一辨明，不可相混，不止《楊柳枝》一調爲然矣。

《贊普子》——王集上卷失調第一首，〔一三二〕句法與五代毛文錫《贊普子》同。毛作前片“五五、五五”，仄起，二平韻；敦煌此曲亦然。毛作後片“六六、五五”，仄起，二平韻；敦煌此曲僅第二三句各襯一字，餘悉同敦煌曲。應依此分片。始或有大曲《贊普》，而此乃其摘遍，故曰“子”。“贊普”乃吐蕃語。《唐書·吐蕃傳》：“强雄曰‘贊’，丈夫曰‘普’，謂陽性。號君長曰‘贊普’。”《酉陽雜俎》續七：“蕃將賞以羊革數百，因轉近牙帳。贊普子愛其了事，遂令執纛。”此三字，或指蕃王之子，與曲調名之用意不同。敦煌辭之内容，猶是吐蕃降將歸順之情，足見爲此調之早期作品，未離調名本意。若毛辭，已完全用作豔曲矣。敦煌石窟第五十二窟，壁上畫有贊普像。許書下輯“祭文程式”云：“作皇王之耳目，爲贊普之腹心。”均未詳其時代。此調名既載《教坊記》，創調都在盛唐

以前;而與《蕃將子》一名聯列,調名本義乃互見:亦敦煌曲與崔記息息相關之處。

敦煌曲調之名存辭存者,五十六調而已。上文從六方面考證所及者,有五十一調,已占十分之九。就此比率以言:敦煌諸曲,在曲調方面之表現,都不平凡!都非後來五代兩宋之情形。而蛛絲馬跡所示,竟與盛唐中唐之時代爲接近。五十六調之叶平韻者,三十四調之多,占百分之六十以上,詳第五章論修辭末。亦足證其時代之較早。曲辭中有七十三首,因内容文字種種關係,已分别考查爲盛中晚唐及五代之作品。詳第五章論時代。其餘諸辭之寫作時期,憑其所用曲調之情形,可能俱在中唐前後。此爲下文之所未及者,爰附見於此。

前引姜亮夫論《雲謡》七調中,同調辭之句法多不同,斷爲詞體初興時之真相,實非探源與具體之説。而唐圭璋論初期詞七條之五,亦曰"平仄不拘",舉《雀踏枝》、《南歌子》、《魚歌子》、《天仙子》諸詞爲例,實亦不能一概而論。玆因其在原則上,對敦煌曲調作廣泛之論斷,故於此辨之:蓋僅就所指數調數辭之數句以觀,其平仄之異,確有如唐氏所指者;若於五十六調中之别方面尋迹之,則其同調多辭、而平仄相同之情形,又顯然存在,且不勝枚舉!例如《菩薩蠻》十八首,後片平起者十,仄起者八,分爲兩體;十對八爲異,而十首或八首之間,則爲同也。又如《浣溪沙》十三首,前片無一拗者,後片僅一首拗而已。更如上文所舉《鳳歸雲》之平仄有不苟處,《破陣子》四首中,嚴去上者有十處之多。凡此種種,均爲確鑿不可掩之事實。固知姜、唐二氏所觀察者,猶非其全貌,不能斷曰:唐代初期詞調句法隨便,平仄不拘。——此亦本章結論之一也。

至上述五十一調之外,所餘名存辭存之五調,乃《菩薩蠻》、《生查子》、《望遠行》、《南歌子》、《搗練子》,其句法、叶韻、調名等,俱無甚特點,故不泛及。惟其中略須辨正者有二事——

一曰:《搗練子》並非《金錯刀》。王集列《搗練子》二首,調名乃據伯三九一一或三三一九兩卷之一,足補劉書用伯二八〇九卷失調名之缺陷。所謂二首之後片,叶韻均不同,宜視作單片四首。〔一二七〕至〔一三〇〕唐氏《校釋》曾因其片段字句相同之故,定爲馮延巳之《金錯刀》,

蓋拘於原形式爲兩片之調耳;不然,若從單片之調,驗其所同,必然落在《搗練子》,而不至取《金錯刀》矣。《金錯刀》乃雙叠之調,除字句外,平仄與《搗練子》並不合。且《金錯刀》於平韻而外,又有通叶仄韻之體,是五代以後,仄韻逐漸發達之詞調也。《望遠行》、《搗練子》二調,向衹有五代人作;而《搗練子》因調名未見崔記,更疑爲五代人之創調。自敦煌曲發現後,乃知其均不盡然,有爲唐調之可能,修正過去誤解不少。

一曰《南歌子》並不叶仄韻。敦煌曲内,《南歌子》七首:五首雙叠無問題;一首誤稱《更漏子》;詳《校録》〔一二五〕。一首有二十八字,僅闕一字,原爲單片也。〔一二〇〕此單片辭有題目"獎美人"三字,劉復乃指爲體製與今不同之《虞美人》調。姜亮夫夏承燾又疑原始之《南歌子》或即以仄韻作結。姜氏《敦煌經卷在中國學術文化上之價值》一文云:"P三一三七卷的《南歌子》,與現傳《南歌子》不同。但是有誰能説:現傳的是真的、原始的調子,而這不是真的《南歌子》呢?"夏氏説詳《校録》〔一二〇〕後。三家所認皆不確。《南歌子》在晚唐爲單片二十三字之調,有温庭筠辭七首在,可信爲"真的,原始的調子"也。敦煌曲恣肆於襯字,遂較多六字。在温體爲"五五、五、五三";在敦煌體遂爲"五、五、七、六六",或"五五、七、六五",寖假而成别體矣。參看《校録》〔一二〇〕。《南歌子》在唐代爲舞曲,敦煌卷子中傳有舞譜,詳第四章。傳辭七首,内容多詠故事;可能原有致語,或講白,爲某種講唱文或歌舞戲之脚本也。詳下文論體裁及《校録》内各辭之後。

若名存辭佚之諸調名内,亦有種種可述者——

(一)《浪濤沙》名,誤加於《浣溪沙》,其本名雖無辭,疑當時其調仍是七言聲詩,與《浣溪沙》句法相近,因此方致誤。其決非五代之長短句,可以窺見。

(二)《伊州》乃大曲。寫卷所傳之《工尺譜》,倘係大曲之譜,則尤爲可貴!參看後記工尺譜條。

(三)唐樂曲之調名曰"引"者,向惟《漁父引》、《柘枝引》二名而已。琴曲名"引"者在外。兹復有《長沙女引》。果爾,唐大曲内,當有一《長沙女》也。《長沙女》之故事未詳,惟《唐詩紀事》云:

"翺[①]在潭州。席上有舞[②]《柘枝》者,顔色憂悴。殷堯藩侍御當筵[③]贈詩曰:'姑蘇太守青娥女,流落長沙舞《柘枝》。……'翺詰其事,乃故蘇臺韋中丞[④]愛姬所生之女也。曰:'妾以昆弟夭折,委身樂部,恥辱先人!'言訖,涕咽情不能堪[⑤]。"

《長沙女》或即指此。然則《長沙女引》,可能即《柘枝引》,其大曲即《柘枝》也。《柘枝》大曲與《柘枝引》,興於開天,故崔記著録。至元和間,始發生韋女之事,豈因此遂有《長沙女引》之一名歟?《柘枝舞》,本盛行於湘漢間。盧肇作舞賦於湖南,温庭筠、段成式作歌辭於襄陽,均可以證。參看後記工尺譜條。

(四)《營富》之名難解,疑即《瀛府》之别稱。唐法曲《望瀛》,一作《瀛府》。日人每從諧聲方面,求解調名。如謂崔記所載之《一斗鹽》,即該國所傳唐曲之《壹德鹽》;該國之《雞德》曲,即我之《景德》;該國之《裏頭樂》,即我之《歌頭》等:多半附會不足信。不知《瀛府》之臆測,抑能中否?參看後記工尺譜條。

(五)《雙鸝子》一名,唐曲内向所未見。葉玉華《唐人打令考》以爲即北宋《雙燕兒》。按二者曲拍長短不合,難爲一調,詳第四章《舞容一得》。

(六)《曲破子》,當是急曲,取自大曲内之破之遍,故名。《羯鼓録》所謂"尤宜促曲急破,作戰杖連碎之聲"者是。《樂府雜録》於《黄驄疊》注"急曲子",蓋爲類名,此則已爲調名。至宋,有"曲破"、"破子"等類名;至金元諸宮調,及北曲之般涉調内,又均有《急曲子》之調名。北曲之《急曲子》,一名促拍令。日本對所傳唐大曲之音節,分序、破、颯蹹、急聲四項,或序、詠、破、急四項,是急曲子又在曲破子之外矣。清方成培《詞麈》,謂用韻少者爲急曲子,多者爲慢曲子。未知急與慢乃曲度之事;曲度決定文字之韻數,非文字之韻數決定曲度也。參看後記工尺譜

---

① 今校:"翺",原作"李翺"。據《四部叢刊》影明嘉靖本《唐詩紀事》改。

② 今校:"舞",原作"歌"。據《四部叢刊》影明嘉靖本《唐詩紀事》改。

③ 今校:"侍御當筵"四字原無。據《四部叢刊》影明嘉靖本《唐詩紀事》改。

④ 今校:韋中丞下原有"應物"二字。據《四部叢刊》影明嘉靖本《唐詩紀事》改。

⑤ 今校:"情不能堪",原作"不能堪"。據《四部叢刊》影明嘉靖本《唐詩紀事》改。

條内《急胡相問》調。

（七）《五段子》，未詳。宋李彌遜有《三段子》詞調。南曲黄鍾過曲内有《三段子》。採自《古西厢》，其源必仍在唐，或原爲大曲之第五遍、第三遍也。

（八）《浮圖子》，當亦自大曲中來。五代之《金浮圖》，或與有關。

調數辭數之最大量

除所謂六十九調名外，尚有十一調名，見於諸曲辭中。故敦煌卷子内所見之曲調名，實際有八十之多，王集"失調"第六首殘辭内見六名：《羊子》、《巫山》、《醉胡子》、《醉思鄉》、《下水船》、《江神》。因非敦煌曲直接所有之調名，故改於第五章論體裁内詳之。《雲謡集》之《洞仙歌》辭内，見《想夫憐》調名；《喜秋天》辭内，見《相思破》調名；《婆羅門》辭内，見《千秋》與《萬秋》調名；《劍器詞》内，見《渾脱》調名——亦皆間接所見，詳於篇末考屑，此處不論。

至於失名之十調：一、彼此不復；二、於五十六調内，俱無所合；三、於《詞律》、《詞譜》所已著録者，亦無所合。其辭共三十四首，衹甲〔二〇六〕、乙〔二〇七〕、庚〔二一二〕、壬〔二一四〕至〔二二二〕四調，有通首完全之辭，餘辭皆殘。其中乙，已見上文《臨江山》；壬，已詳上文論太子入山修道讚《五更》庚、辛〔二一一〕至〔二一三〕三調，於《敦煌曲校録》内詳之爲便；癸，〔六八七〕至〔六九八〕於第五章論體裁詳之爲便：兹均不複述。丁調〔二〇九〕殘闕太多，原狀如何，無從揣測。惟有甲、丙、戊三調，此處可以考見。甲調前片"四五、七、三三、六"，後片"七、七、七、六"，各四平韻，極爲諧和！各以六言作結，乃其特點。在已著録之詞調中，頗難得其近似者。曲調未查。餘詳《校録》。丙調〔二〇八〕所存，極似五代和凝之《春光好》。兹就原辭加空格，並擬補一字，與《春光好》對比如次——

春光好

蘋葉軟，杏花明，畫船輕。雙浴鴛鴦出渌汀。棹歌聲。　春水無風無浪，春天半雨半晴。紅粉相隨南浦晚，幾含情！

敦煌曲

□□□，□□□，□□□。□□□□舊戎裝，却着漢衣裳。　家住大楊海畔，蠻奪不會宫商。今日得逢明聖主，感恩光！〔二〇八〕

上列敦煌曲辭内，前片“却着”，乃襯字；後片“畔”，乃擬補。《春光好》亦《教坊記》内之曲名，《羯鼓録》謂玄宗所製。王灼《碧雞漫志》謂“唐以來多有此曲”，但唐辭今日不傳。

戊調〔二一〇〕有兩種看法：或認爲失調名，全調爲“五五、五五、七、四、五”，七句、五平韻，現缺首句而已。在《詞譜》中衹有金元小令之《後庭花破子》，作“五五、五五、三、四五”，較相近。《後庭花》乃隋唐曲調，《教坊記》列於大曲名内。“破子”應不外大曲範圍。唐調晦於兩宋，而復顯於金元者，往往有之。此調與《後庭花》有關，非不可能，俟考。或認爲《南歌子》，前片殘剩末句，後片以“公子王孫賞翫”爲六字句，“惜芳情”爲三字句。因此辭在伯三八三六原件中爲第一首，調名、題目雖無可稽，而第二首以下〔一二一〕等，確爲《南歌子》，其前標曰“又同前”，亦與第一首同調、同題，不妨遷就如此也。兩種看法内，“公子”云云，作“六三”兩句，在文理上，究不若作“四六”兩句，且皆叶韻者爲長；若以“惜芳情”爲三字句，與“春色漸舒榮”爲五字句者又不合；不能於前後雙疊之中，前片結用五字句，而後片結用三字句；或通首精整，而前片結語忽襯兩字也。故暫仍視作他調，屬失調名範圍。

内中甲、乙、戊、庚四調，已決定著録入《唐宋燕樂調譜》，故各取其原辭内三字，爲擬名曰：《再相逢》，甲：“與君別後，何日再相逢？”《擣衣聲》，乙：“萬家砧杵擣衣聲。”《雙飛燕》，戊：“忽覩雙飛燕。”《秋夜長》。庚：“蘆花白，秋夜長。”

若綜上述有調名與失調名兩類計之，敦煌曲内所見曲調，已接近百數。敦煌一隅，情形如此，在唐代兩京或全國所流行之燕樂曲調，爲數如何，不難推想。宜乎天寶間太常所録，爲二百五十三調，詳拙著《唐聲詩考》。教坊所記，爲三百四十三調，詳拙著《教坊記箋訂》。而彼此雷同者，僅十餘曲而已，試觀《尊前集》用調不過五十五，《花間集》用調不過七十三，見第五章論修辭所列比較表。則敦煌一隅之文獻中，所用曲調達六十六，所見曲調近百數，不爲不廣。二集雖屬選本性質，舉調不

容泛濫，但《花間》在地域上，乃可以代表西蜀者，徒因限於士大夫作品，不取其他，其視敦煌曲之於敦煌，乃顯然不及！趙尊嶽有《唐人寫本曲子影印本跋》，謂"唐人歌譜，流傳邊徼；歌樓選句，多用此數調。指《楊柳枝》、《魚歌子》、《南歌子》三調。正如今日南部烟花之時唱《五更》、《鮮花》諸曲牌也"。未免淺測已！故本文發端曰："必俟敦煌曲之資料完全集中以後，再作總檢討，所得結論，庶幾可信；及今爲之，似尚嫌早。"見卷前弁言。非無故也。

估計敦煌曲調，接近百數，實不誇大。玆尚有一證明：即敦煌曲之逸辭，已知有百三十餘首，而未知者，又當有若干若干在也。上文第一章撮要内，曾表列本編所輯敦煌曲辭五四五首之來源，及應補逸辭百三十首之來源，其中最要者，乃倫敦卷子之内容，迄未完全公布。向達之所著録，據云才四分之一，而於《五更轉》、《十二時》、《百歲篇》、《皇帝感》四調之逸辭，已可能有百二十三首之多。使就倫敦所藏卷子全部查明後，可補之辭與調，當更可觀！此外尚有日本方面所得之大宗卷子，與海内外私人所藏零星卷子，亦可資增補；其所獲總數，今日實無從限量。然則天壤間尚存在之敦煌全曲，辭當近千，調當近百。吾人於努力追求之中，固不妨立此爲假想之目標耳。據説：日本印敦煌本《抱朴子》背面，附寫歌辭，未寓目。

第三章　曲辭校訂

俗寫與校訂

曹元忠序《彊村叢書》，謂其校讎之精，有劉向家法；並舉劉氏校改典籍之處，如以"趙"爲"肖"，以"齊"爲"立"，以"盡"爲"進"，以"賢"爲"形"，以"天"爲"芳"等。彊村寫定《雲謠集》，曾合諸家意見，作校記一卷，其訂正之精，信有如劉向家法者。惟朱氏未至之處仍甚多，則有俟後來者之繼武前進。觀於曹氏所舉劉向校改諸字，按之敦煌曲中，情形實相去不遠。唐人之俗寫，沿漢魏六朝舊習，而集其成；尤其受北魏碑體影響甚大！羅振玉《碑别字》所列，可證也。當時俗寫，甚爲普遍，並不擇事而施。例如《金石粹編》所載高宗儀鳳二年，封孔子泰師碑，書法宜端重矣，但如"商"之作"啇"。"雨"之作"兩"，"齒"之作"菡"，"罕"之作"罕"，"具"之作"貝"，"列"之作"到"，"久"之作"九"，"矜"之作"羚"，"增"之作"贈"，"莊"之作"莊"，"寡"之作"亰"，"漢"之作"漠"，"躬"之作"耵"等，不勝枚舉！雖在碑陰，而儼然通俗之寫卷也。夫以當時封禪之尊崇，石刻之鄭重，尚且恣意造作如此，何言乎坊村小曲唱本，原爲隨用隨棄者乎！又審今之四印齋本《花間集》，出於聊城楊氏海源閣。影刊宋淳熙鄂州本，而其簡字、訛字、别字、破體字之甚，去敦煌寫卷，亦復不遠。簡字如"雁"之作"雁"，"貌"之作"皃"，"教"之作"交"等；訛字如"閣"之爲"關"，卷一《菩薩蠻》："沉香關上吴山碧。""瑟"之爲"琴"等；卷五《臨江仙》："靈娥鼓琴韻清商。"别字如"蘇胸"、"團蘇"、"常娥"、"嬌饒"等；破體如"還"、"笄"、"皐"、"歸"、"賦"等。可能鄂州原本，爲影刊五代時之原寫本；其種種字體，並非當時——南宋初——之所自表現。早有紹興十八年晁謙之刊本，明正德一翻，近人吴昌綬再翻，字體如何，已不憶。而趙氏此集，編定於廣政三年，公元九四〇，去《雲謠集》之寫卷，在公元九二二年，見第五章論時代。不過晚十八年左右，宜乎二者之字體，亦相去不遠。至南宋初，去《雲謠》之寫卷，已二百六十餘年，其民間

一般通俗字體，是否尚與五代之初，大致吻合，若不經詳考，實難斷也。夫《花間》之集印，乃士大夫之雅故，誇雕鏤良工，創詞林盛業，其面貌尚且苟簡輕率如此，又何言乎樂工歌伎之脚本，其物原供懷中掌上，個人識別而已乎！

唐人此種風氣，雖曾有顔師古、張參、唐元度等鋭意釐正，力求整飭，見《六朝别字記》胡澍序。其效果尚不能普及於一般通俗文件。故歌辭脚本，在敦煌寫卷中，面貌如此，勢所必至。今日欲加董理，至少應續邢澍《金石文字辨異》、趙之謙《六朝别字記》、敦煌曲内"忠"之作"中"，"閉"之作"閇"，"哉"之作"栽"，"閃"之作"陕"，"夷"之作"霁"，均已見於别字記。羅振玉《碑别字》、已入校録者四十字左右。劉復《宋元以來俗字譜》等業，專爲唐人俗寫，編成字彙，有助於敦煌文獻之一般研究，初不僅爲樂曲歌辭設耳。海内或有人已竟其功，惜見聞狹隘，猶未之及。劉宋元以來俗字譜序，謂唐人寫經别字，已復有中國大辭典編纂處搜集，未知成書否。而劉書所載《開蒙要訓》、《字書》、《字寶碎金》、《俗務要名林》四種，乃與敦煌俗寫直接有關之資料，皆不可以不顧及。尤以《開蒙要訓》内，於每字正體之旁，或注俗體，或注音讀，切合校訂之需要，非常可貴！至於所謂劉向家法，彊村遺風者，吾人於敦煌全部曲辭之間，首當繼承，義毋多讓，又不待言。作者基於此義，爰另有《敦煌曲校録》之初稿，逐首餖飣，紛繁瑣屑，不憚辭費，至二千餘條；而於本章揭其要旨，發其大凡，以利商榷焉。《開蒙要訓》所旁注之字，劉復衹認爲注音，未合。如"箏"之注"爭"，"笙"之注"生"，"褥"之注"辱"，"襴"之注"蘭"等，敦煌曲内，已直接用旁注之字，以代本字，非皆用其音，直視爲本字之别體耳。詳《校録》。

專就卷子中之曲辭範圍言：凡造成文字上窒礙難通之處，不僅由於俗體之離奇，尤在書手之任性——乃並存之兩重基本原因，辨之者不當偏至。指其歧誤所歸，則有：(一)字形繁簡，簡省爲常情，反而增繁，乃書手之任性。惟俗字較之正字，繁簡互見，自漢已然。宋王楙《野客叢書》十八詳之，曾舉華山廟碑"中宗"作"仲宗"，"仲尼"作"仲泥"等。敦煌寫卷所見，如"正"作"整"，〔〇五五〕、〔六二七〕可驗；"闌"作"蘭"，〔四三六〕、〔六二一〕可驗；宵或消作"霄"，〔六五三〕、〔六六〇〕可驗，類此尤

多。(二)字音通轉,(三)字義假借,(四)口授録音,許多錯誤,並非照本謄抄之不忠實,而係依歌工或傳述者、口中之發音直録,遂致離奇。如《喜秋天》"暮恨朝愁"作"每恨朝愁",《菩薩蠻》"儒生淚"作"儒生類",《望遠行》"陣雲銷"作"盡雲銷"等,皆是。周邦彦《黄鸝繞碧樹》:"盛飲流霞,醉偎瓊樹,"上句尚且誤爲"賸引榴花",當無論唐代之民間曲本矣。(五)俗字而兼訛體等。其複雜者,且在上數種内,彼此相生,重重轉折,乃益趨益遠!如〔四三九〕之"蔽",曾由聲誤"閉",又由形誤"閒";〔四六八〕之"死",曾由聲誤"史",又由形誤"更";"四七四"之"勸",曾由形誤"歡",又由聲誤"唤"。書手任性之甚者,在造成筆誤以後,雖知改正,但正者另書,而於誤者並未塗去,遂又形成衍文。因此推想:其明知已誤,並不改正,仍其原狀者,又不知有若干!於是句裏行間,叢脞混亂,荒幻詼詭,至於不可想象!如《内家嬌》〔〇二二〕"墜髻鬟"、"屐子岂齒高",《悉曇頌》〔一五七〕"一朝命斷盡深埋却","髻"、"岂"、"盡",皆衍文,不除。伯三二八六之《十二時》曲文内,類此情形尤多!《悉曇頌》"此真言不錯","真言"倒文,不乙。上文論《散花樂》錯字情形亦可參考。反之:脱文佚字,並非卷子斷爛關係,而全出於書手忽略者,每多至一句,如《鳳歸雲》,《内家嬌》等。或八九字,如《竹枝子》。今欲追補,無能爲力,遂成遺憾。如《破陣子》〔〇一二〕,伯卷少十六字,幸得斯卷完備,補足。有意倘擬就其混亂詭異之中,爲之求原則,定通例,又覺漫無定準,不可繩墨。除衍文曾有符號見《校録》《悉曇頌》〔一五六〕校。一端外,餘皆茫然!此校訂工作之所以備感困難也。

惟不幸中,事亦有大可幸者:曲辭較之其他文體,一辭有一辭所寄託之一種格調在,句法、平仄、叶韻等,均不無準則。如把握此一特點,則其中一部分之訛脱,尚可以尋迹。此種特點,既屬可用,而且有効;如放棄不用,毋乃可惜!過去校訂《雲謡集》者,包括王集之最後校訂在内,於此層之了解與運用,似均未至,致今日書中尚留有許多原可不留之缺陷。《校録》所爲,即於文理以外,兼循格調之途徑,對全部曲辭試爲補苴、改正,或提出問題與參考資料,以俟來者。其爲曲辭之所特有,而可借鏡以求者,句法、平仄、叶韻外,尚有和聲,有定格,有聯章關係,有大曲聯套關係,在變文插曲關係等,舉可觸類旁通,協助文字之校訂,

校録亦一一注及。足見文字校訂之工作,實不容孤立爲之,要與曲辭所有體裁、體制之辨别,或其同時代音樂文藝全面之認識等,多方面相輔而進。所取之方法、路綫,均不可以偏頗或狹隘耳。

就一般言,事尤有要於方法與路線者,乃校訂中所認定之對象,是否適當是。若此未得其當,即使所循方法與路線不差,結果不僅無濟於事,有時反足僨事!例如:

(一)羅、劉、許、王四家之集,在從寫卷之攝影,迻録入集時,對原字體之破碎離奇者,無法或不願依樣葫蘆,劉書木刻,保存原體較精。必已憑想象,有所改訂,即已難免失實之處。例如《校録》内〔四〇五〕後所見。兹所校者,又祇憑諸家迻録中之改本而已,非原攝影也;是於第一重想象之結果上,再加一重新想象,縱極謹嚴鄭重,其去原作之距離,亦難保不有加無減耳。

(二)羅、許、王三集皆活字本,其誤排處,未經勘訂,當非編者之原意。如王集内即甚多,詳《校録》稿。《世界文庫》本《雲謡集·内家嬌》,誤"佳人"爲"幃人"等,皆是。今若據此而想象揣摩,結果非若前條之愈趨愈遠,即於原辭未必有作用,僅糾正得輯本排印之誤而已。

(三)敦煌曲辭之作者,與《尊前》、《花間》不同,乃屬於社會之多方面,蕃、漢,儒、釋,工、商、醫、俠……頗爲複雜。詳第五章論作者。校者欲一一追致原作者之造意、遣辭,勢難盡確。況其所憑者,又一已有限之詞章經驗而已,更難悉中。其有作集體校訂者,如《彊村遺書》本《雲謡集》及王集上卷所爲,亦限於文人、詞客或少數方面之專家而已,終覺尺有所短,衡度難周。詳編末後記。

敦煌曲之性質,既種種有别,故一二家之所校,即使確有偏長可取,終未若具體兼善者之可靠。就全部曲辭看:須融洽更多方面,更廣泛,更專業之裁訂與補充,庶臻於可,非一人一時之事矣。如佛曲辭有俟佛學之訂,傷寒曲有俟醫學之訂等。《校録》之與《初探》配合,雖已多方借鏡,亦不過爲五百餘曲結集以後之初步校訂而已;繼此以往,應求精進,其事正方興未艾耳。

兩種主張

按衆擎之舉，貴有共同之條理，然後可收殊途同歸之効。今對此所謂通俗文藝之校訂工作，每每人異其趣，難於强同。在相對立之主張，亦有調和折中之主張；能免偏執，始利事功。故凡作曲辭之校訂者，臨事之前，宜顧及全面，盡量客觀；先樹可信之目標，再取至當之途逕，然後着手，庶不至枉費心力。然則於許多不同之主觀中，其比較具體者爲如何？不可以無述也。

有人主張此事應多存寫卷原狀。其大意曰：唐人俗樂、俗舞、俗曲、俗辭、俗本，配合俗寫，自成系統，根本應予保存其"俗"。若加改訂，勢必有所損傷與毁滅，而原寫卷之真相，將因此不傳，更失却從事之意義。又曰：俗辭以應俗唱之需，本不拘於句法、平仄、叶韻等。叶可，不叶可，重叶可；多一字、少一字，多一句、少一句，都無不可。日本所傳唐樂曲中，《泛龍舟》辭，亦作七言八句帶和聲，與敦煌曲同；因出於佛徒宣贊，確屬全不叶韻。惟此外不叶韻者，尚無所見。若循格調，爲之補字、增韻，是未諳其事之性質，多此一舉耳！又曰：俗曲有用方音叶韻者，全辭之中，雖僅有一組韻字，單獨表現如此，亦不必認爲失韻；叶方音，不必限其通首皆然也。

此項主張之表現，難舉綜合之事例。惟校勘諸家，意向所及，往往不免如此。其有謹慎太過，失之保守者，亦此類耳。唐圭璋《敦煌唐詞校釋》内，曾立初期詞説七條：一曰"有襯字"，三曰"有雙調"，四曰"字數不定"，六曰"叶韻不定"，皆承認其現象，而爲之立例，亦有接近此項主張之趨勢。蓋字數不定之條，可不立也。既曰"有襯字"，當知所謂"字數不定"，多半即襯字關係耳。敦煌曲辭，除有作辭時之襯字外，尚有寫卷時之脱文、衍文在，校訂工作中，應予一一追求；若存初期詞字數本來不定之成見，則追求之工作鬆懈矣！"叶韻不定"之條，須分别考查而後用，不可籠統言之。唐氏曰"昔人嘗疑雙調後起，實則單雙調，初期皆有"，誠是也；但於意識之中，不可過偏於雙調之逐調皆有，偏則將誤認二首相聯之單調，亦爲雙調。參看前章《魚美人》調。凡曲辭原爲單調二首者，大抵各叶一韻，今既誤作雙調一首，復見其異韻，遂斷爲"叶韻

不定”,可乎?又如原辭韻脚,有明爲書手隨意造成之錯誤者,如《擣練子》〔一三〇〕,誤“耶娘”爲“公婆”,於是認“婆”與“房”、“娘”,爲叶方音。其字音萬無叶理,而曲解爲“叶方音”,或“叶韻不定”,可乎?又如重韻,乃民間文藝所常有之事;其真正叶方音者,亦確乎有之;但二者謂爲叶韻不嚴則可,若遽謂之“叶韻不定”,替初期詞正式立下此一原則,則吾人所得見之初期詞,實在太少,尚不足以言此耳,不可不慎!

又有人主張此事,存真不如求善。果確有所見,不妨貫徹,無事拘牽。寫卷原出經生傭書之手,俗辭多爲樂工伶人所編。此數種人皆文理有限,何爲墨守其固陋?循此方向以進者,有冒廣生之校《雲謡集》,足爲具體事例。雖尚未見有其他同調之人,但此説却非虚擬也。冒氏矜其五十餘年學詞之經驗,曾校詞集六七十種,謂悟得詞體演進中“增、減、攤、破”之法,又旁通金元南北曲之規制、格律,然後於校訂《雲謡》,立有六例,其四曰“審其聲響”,如上文於《竹枝子》、《柳青娘》、《喜秋天》等調所見,當不能視爲偶然逞快之談而已。冒氏因《雲謡》内多長調,其作風與北宋柳永一派爲近,調名又多見於《樂章集》,竟斷其原卷寫在柳永之後,原辭乃和柳、擬柳之作,而非創作,實近於離奇!前已有張爾田糾其誤,語詳下文第五章時代、修辭、品藻諸節内。於是其全部校訂之中,獨以柳詞爲主要標準,間及五代之作;絶不如唐氏《校釋》,認《雲謡》爲盛唐之初期詞,而爲之設想種種:蓋二者各在一端也。冒氏校語中,動曰“今删”、“今添”、“今改”,可以删字、删韻,可以添空格、添韻,可以改平仄、改韻脚,而皆不必有根據,亦不必有説明;隨心所欲,鞭撻古辭,一一令其就範。若冒氏所爲,初無校詞之難,直有改詞之樂耳!詳見《校録》稿《内家嬌》、《拜新月》諸調校語。

冒氏由“審其聲響”之説,而指《竹枝子》爲《虞美人》,《柳青娘》爲《漁家傲》等。其不曰《虞美人》即《竹枝子》,《漁家傲》即《柳青娘》者,蓋以後起之調爲主也。《校録》内已一一辨正。此與上文所提:曲辭各有格調,乃其特點所在,吾人應切實把握,以爲校訂之助一層,絶非一事,不當牽混。曰“格調”,非樂曲之音調,乃辭調也;乃純從文字之形象出發,託於句法、平仄、叶韻等,一一有邊際可循者,並不涉及樂曲。蓋敦煌曲之《工尺譜》未見,既不知其音,何容附會?今將聲辭之界限劃清,

但言辭，不言聲，雖有淺陋之嫌，正不失其爲謹慎耳。冒氏聲響之説，則比較抽象，界於聲與辭之間。甚至對甲調濫加空格，使與乙調之實字相侔，又指此空格爲“虚聲”，曰“不填實字”；是假借宋沈括、胡仔等語，均不求其真解，而又架空爲用耳。其所謂“聲響”，僅從吟諷辭調而來，並未觸着曲調與歌唱，遽曰“聲響”，實易啓誤會。其指爲“聲響”之處，雖不離一部分之句法、平仄、叶韻，但又超出另一部分之句法、平仄、叶韻，終於自亂其例，而玄其解説，舉非校詞之道。凡長短句之辭調，固不外曲調與襯字之關係，但言曲調，必真知曲調；若從辭定聲，終不免扣盤捫燭，通人之所大戒。故推而廣之：凡類此從辭定聲之趨向，皆校訂敦煌曲者之所當避，冒氏覆轍所在，不宜再蹈矣。

三種性質

前一主張，失在保守無爲；後一主張，失在鹵莽滅裂。當然另有平衡折中，偏差較少者在，則爲分別體用，各得其宜，求善存真，進退有據是也。其大意曰：曲辭在寫卷中之形式表現，直接屬於書手。凡書手造成之錯誤，本在所謂“真”之範圍以外，離開原卷，即無再保存之必要；並不能因此武斷原調無格律，原辭無文理，或濫稱原韻叶方音。參看前章《西江月》調之考證，及《校録》内《酒泉子》〔〇七八〕、《搗練子》〔一三〇〕之校訂。若重視書手之所非，而放棄作者之所是，聽其湮没，毋乃得不償失！又曰：據原寫卷以攝影印行，保存其字體行款之原狀，方爲徹底，一也。依原卷迻録，翻爲印刷之本，以便於彙集及考訂，二也。正其篇章、片段、句讀、叶韻與字體，於考訂既確以後，遂不再拘守寫卷原狀，而另作普及流通之本，以便閲讀欣賞，三也。——三者性質與作用俱不同，應分製而並存，庶竟全功，互不相妨。若强合三者爲一事，而求其兼顧，必致互相牽掣，面面俱失，殊爲不智！

大凡校訂敦煌曲辭者，其作用與進展，要不外此範圍：即求認清第一種本，改訂第二種本，而完成第三種本也。第一種不啻原料，第二種乃製作過程，第三種又不啻爲成品。成品所以應閲讀欣賞之要求，固須盡捐卷中卷後之“校語”、“札記”等，結果在形式上有若第一種；尤須求

調名與題目之分明，隻辭與聯章之分明，分首、分片，點句、點讀，一一精確。朱祖謀《彊村遺書》本，冒廣生新斠本，及盧前《敦煌文鈔》本之《雲謡集》，均已似此，而皆有缺陷。尤其冒本，瑜不掩瑕。此外舉凡敦煌曲本，即如本編所附之《敦煌曲校録》，皆第二種性質耳。第一種影本，一成不變，第三種成品，當不斷改進；至第二種，過程中之記録，僅供專門從事者用，毋庸普遍示人；人固無志於此，何必徒亂其意！如《酒泉子》二首，校之者已在十家以上，結果，其辭究竟未成文理，紛歧繁瑣，無裨實際，欣賞者置之不見不聞可也。

凡作校勘研討工作者，若不能直接以第一種影印本爲依據，則須防以訛致訛，去真愈遠，反而事倍功半。如董康、劉復，先後鈔《雲謡》之辭，均於有意無意間，種下新錯誤若干；而朱祖謀不察，合而訂之，於校記中猶力判倫敦本如何，巴黎本如何；及王重民得影本以歸，發其覆，始知倫敦本、巴黎本並不"如何"；所謂"如何"者，乃董、劉之誤鈔或臆改而已。於是朱本之依據，已部分動摇，其求爲第三種本之基礎益難堅固。顧王重民編《敦煌曲子詞集》之成績，即令其前一段所以依據影本者，不復有誤，而後一段所以普遍示人者，乃排印本也，無意中所種之錯誤，實較董、劉兩氏所種者爲尤甚！今後凡再據王集以追唐人創作之真面者，欲完全避免錯誤，不蹈朱氏之覆轍，益不可能！於是多鈔一次，多錯一番；多印一次，多錯一番！校者雖竭力周旋馳逐於其間，展轉校之不已，亦何嘗有澄清底定之一日！故對第一種本，衹有影印，應當斷鈔！對第二種本，亦除非影印，或能作高度精確之校對，不如斷印！

何况如王集者，裒集敦煌曲至百六十餘首，於其普通曲子詞調部分，幾已搜羅完備，厥功誠偉！但仍覺有大憾者：首在諸辭之字句，並未能一一依據原卷或其影本；所校訂者，亦未能一一説明其原狀。如此則體例固有未嚴，表現亦欠忠實。學者研討，爲求實與求真之故，仍須放過王集，而進一步求睹其原卷或影本之原狀。原卷或影本既不能遍覩，於是研討之事，將終於不能徹底。例如《魚歌子》"春雨微"〔一一四〕一首，原卷實有三種：一、羅書所本，缺"思"字，末二字作"煩惱"；二、傅惜華所見，"思"字不缺，末二字作"懊惱"；三、《西陲祕籍叢殘》影印本，較傅氏所見，字句雖同，而在卷中前後所見之文字則異，實爲另卷。詳見

傅氏《敦煌唐人寫本曲子記》。趙尊嶽在《唐人寫本曲子影印本跋》內，亦有"羅藏别本之稱"。合之傅氏所見，當爲三本。王集凡例附"收藏記"，謂此辭寫小紙上，羅氏先印入《敦煌零拾》，後影入《西陲祕籍叢殘》，直認二本爲一本矣。王集不據《西陲祕籍叢殘》之影印本，而用羅書及傅文之排印本，於異文及款式，又未詳具説明，於是原卷真相乃未由達於讀者眼中。查《祕籍》本之所影印，有頗值注意者：題目在辭後，並不在調名下，一也；題目"王次郎"上，空有兩格之地位，不能謂其無作用，詳第五章論作者。二也；"微"、"鶯"、"屏"、"笑"、"教"諸字，皆有異體，應擇要注明，三也。——凡此種種，均非憑王集所能見，即他本亦皆未見提及，若不看原卷或影本，將無從發現。一辭如此，他辭可知，詳《校録》之各調校語中。豈非憾事！從可知第一種本爲達成其任務，固非影印不可，但應用之時，雖面對影印，而設若體認未真，指陳不切，亦復枉然！故凡有敦煌原卷經眼之機會，並曾寫"經眼録"一類文字者，宜益加審慎！倘能揣摩讀者之需要，説明文字不厭求詳，乃益可感矣！第二章"對於大曲之貢獻"一節，曾注明王集於斯六九三七卷之内容，叙録未周，亦是一例。

以上極言鈔、校、印三者不得其當之弊，兹再略陳其反面，不校之弊。《雲謡集》自刊布以來，三十年中，已幾經磨琢。鄭振鐸在《中國俗文學史》内，謂其"整理工作，相當的可告結束"，其意甚善，其事則尚早。非好校也，不得已也！唐氏校釋已集衆本之長，多所諟正；但仍有遺漏，及待商榷處。王集備列曲辭百六十餘首，十之七八依據原寫卷之攝影，較爲真確；列各方校語，亦較詳備；但如上文所舉，另有重大之疏漏，不容不補；即其他普通應增應訂之處，亦復斑斑可指。半爲排印之誤。是繼王集之後，仍非有進一步之具體整理不可也。尤有甚者：諸家校勘之對象，從來以普通詞調爲限；若自羅振玉始，認爲"俚曲"、"俗曲"者，今日所見，且三百首，占全部曲辭五分之三，迄今尚未有人過問，仍是渾沌未鑿狀態，不能不謂爲憾之大者！研究敦煌曲，與專門欣賞不同，應認定凡是唐五代之樂曲歌辭，便一體相看；詎可用後世狹隘之"詞曲"成見，加諸兩宋以前，爲强分"雅"、"俗"，有所取捨乎？詳第五章去蔽、修辭等節。既體認有未確，自校録有未周；上所謂第二種本之責任、將無

由達到，亦即第三種本終無完成之望耳。

敦煌曲校録

兹有《敦煌曲校録》一稿，正不揣固陋，欲針對此憾，試作初步之彌補也。稿前有凡例若干條，於全稿之性質與趨向，已作具體説明，毋俟複述。校録之任務大概有三，曰：正確區分曲體，詳確著録曲辭，與明確臚舉校語。其中曲辭之完備程度，限於見聞與環境，不容强求；體裁之區分，雖見解有殊，或中或否，事則旦夕可了；惟末項文字之校訂，則錯綜爲用，牽涉甚廣，功無止境，而事難求全。兹除在《校録》之各辭後，逐一表示外，尚有屬於一般性，或直接間接相關，非辭後所宜分舉者，於此述之，分爲《雲謡集》與一般範圍之兩方面。

一曰：《雲謡集》方面，述其卷數與辭數兩點。《雲謡》已有之寫本及印本，在唐校内，羅列已詳。趙尊嶽《讀詞雜記》内，亦指明五本，可以分按。兹爲使校者與讀者概念明晰起見，僅舉原卷與印本間簡單之系統如次——

(甲) 伯希和本十八首──→羅書
(乙) 倫敦本斯一四四一，十八首──→王集、董本 }
(丙) 巴黎本伯二八三八，十四首──→劉書、王集 } 朱本 } 鄭本、盧本

上表説明：校訂《雲謡》之諸家，目擊其原寫卷者，乃董、劉、王三家，餘皆見影本、鈔本、刻本、排本而已。羅書於首行"雲謡集雜曲子共三十首"下注云："出敦煌，今藏倫敦博物舘。"驟視之，一若其書所登曲辭乃倫敦本，其實不然。蓋羅氏始得日人狩野直喜從倫敦録調名八，辭僅三首，遂注明云云，並有王國維一跋。其後增至辭十八首，實伯希和所郵寄也，見羅氏甲子自記中。祇可謂羅書之始，曾與倫敦本結有一段因緣而已。綜觀趙氏《讀詞雜記》内一跋，王集附録二所載諸家之題跋，及所未載之羅書與鄭本二跋，並據王集内《雲謡》字句及校語之情形，得知《雲謡》之原寫卷，人間實有上列(甲)(乙)(丙)三本，不止兩本。羅書之底本——甲本——伯希和寄給之攝影，雖亦十八首不全，但並非(乙)倫敦斯一四四一之十八首本，更非(丙)巴黎伯二八三八之十四首本。朱氏

所據，與王氏所見，均僅乙丙二本，而未曾及甲本，實爲憾事！不然，今日之校訂，可以省却許多辭費矣。趙尊嶽跋内所稱第一刊本與第四刊本，皆出巴黎；於第四刊本之祖本，已曰“另一原帙”，惟未明其字句多異。朱氏於第五刊本校記内，亦未曾吸收其異處。趙氏又曰：“綜此五本，實異流而同源。”殊非。試看《破陣子》末首〔○一五〕起三句，羅書最精！朱、王二本不但不取，並於校語中亦不提一字。朱、王二本作“年少征夫堪恨，從軍千里餘，爲愛功名千里去”。朱校曾謂：“愚按‘千里’複下句，餘失叶，疑誤。”而不知羅書固不複，不失，不誤也。冒本知此首次句之“千里餘”，乃涉第三首〔○一四〕之誤，可云卓見！朱氏之校，未曾用羅書，其所據底本又原與羅書所據不同，皆灼然可見之事。王集中卷校語内，雖亦偶及羅書，恐係間接得來，因均不扼要，於其重要可貴之異文，則未提一字。詳《校録・柳青娘》〔○一九〕校語。其他從事校訂《雲謡》之諸家，凡及兼知有羅、朱二本者，亦無不誤會二本所同載之十八首，乃同一底本。例如周詠先《敦煌詞掇》題記云：“彊村老人刊叢書，以倫敦博物院所藏殘卷十八首冠其書。上虞羅氏亦據同本，刊於《敦煌零拾》。”——可以代表同此誤會者之一般見解也。伯希和於《雲謡》，既得此甲丙二種不同之卷子，或已有所説明，惜國人未見，或見而未曾介紹。竊恐朱、王二本通行海内以來，學者遂忽視羅書，而失其獨到之處，特於此爲表出之。

乙本於首行“雲謡集雜曲子”六字下，有“共三十首”四字。至於丙本，據王集凡例附《收藏記》，叙伯二八三八情形，則未云有也。甲本有無，更不可考。因羅書首行云云，原據乙本，故注“今藏倫敦博物舘”；其後來所得甲本，祇存十八首，羅書自記之語。本不完全，卷端可能有此四字，羅氏遂不改其自乙本所録；亦可能無此四字，辭既不全，則亦無從變更其自乙本所録也。劉書據丙本而有此四字，顯與王集《收藏記》未符。乃劉氏於《喜秋天》辭盡之處注曰“原本未抄完”；於目録内又注“殘”字，可證全卷實不止此“僅存之十四首”，王集收藏記語。亦可爲全集原不止今人所謂“三十首”之證。王重民《巴黎敦煌殘卷叙録》一輯卷四曰：“民國二十一年龍沐勛據兩本，定著爲三十首……又重刻之，於是全書復行於世。”是認此“三十首”爲《雲謡》全集之所在也。此四字可能

爲書手寫畢,檢點計數之表示而已,亦可能爲某時期,某一讀者,檢點以後之計數而已,且不能確切肯定其必爲《雲謡集》原編選人之意志表示也,更無論其正確之程度爲如何矣!王集上卷載伯三三六〇卷,題"大唐五臺山曲子五首",而實際乃六首。原卷中數目字之不可靠,於此可見一斑。

蓋乙本"共三十首"四字,其實際所指,與龍沐勛跋朱本云"合之適符三十之數,翁大喜過望"之所指,敢云絶不等同!龍氏認《天仙子》或《喜秋天》各爲二首:實際不然也;已見前章,《校録》内尤詳。又認《喜秋天》爲全集之最後一調,實際又不然也。劉書注:"原本未抄完。"乙本辭至《柳青娘》爲止,今人羅振玉、王重民等。雖認爲十八首,但在寫"共三十首"四字之人,及《雲謡集》之原編選人,不知究認爲幾首。丙本之辭至《喜秋天》爲止,今人朱祖謀、龍沐勛等。雖認爲十四首,但在當時之上兩種人,又不知究認爲幾首。按之劉書全卷情形,《喜秋天》八十餘字之間,實毫無段落之迹象可尋。在編選者,甚至認爲一首,而今人則認爲二首或四首也——其出入有如此者。在乙丙兩本比勘之下,既有兩辭複見,足證乙丙原爲各不相謀之兩卷,並非一卷之前後兩段,昔被扯斷,而今則接合還原者。然則今日之《雲謡集》公認爲"三十首"者,其所有之起訖與編次,乃出於朱氏之手,爲安排連綴而成耳。與唐代原卷原狀之間,必有距離,明矣!因此"共三十首"四字,一時"大喜過望",誠所必有;如作爲定案,而認《雲謡》全集之章解必依今人所校訂者爲凖,同時又必以前人所標之此數爲限,則大不通矣!參看第五章論修辭(戊)節,論相和歌辭之章解。

在曲辭校訂中,倘信守三十首之數不渝,對於《天仙子》、《喜秋天》等調之首數,必不免有所遷就;對於其叶韻格調之體認,亦必有所偏執。不然,校訂與考據方面,因享更多之自由,便可得更確之判斷。即使此三十之數,果出於編選人之原始意志,亦不必因之而廢今日考據方面之審定。例如《蘇莫遮》,在原卷雖有"五臺山曲子"之題,但既有别方面之種種情況存在,似不妨認爲大曲。此與冒氏之隨意增芟唐曲原文,以符合宋詞格調者,畢竟不同也。何況此四字尚未必果出於編選人之意,其含義更不等於今人之所想像者乎!此《校録》稿内,所以實事求是,列

《雲謡》存辭爲三十三首，於原“共三十首”四字，僅入校語而已也。趙尊嶽《雲謡集雜曲子跋》載《同聲月刊》一卷十號。曰：

“……一時盛行之曲，必不止此三十首之數。輯者或就其所聞，僅得此數；抑自所聆諸歌，次第其心賞神會者，以選存此三十首，則固末由考見於百世之下矣。……”

趙氏雖在追求《雲謡》所以表現三十首之故，而神志飛越，實早已落於三十首以外。然其終被“三十”定數所局限之苦況，亦復於此數語中，充分流露。使果知三十之數不足拘守，今之所傳並非原集之所謂三十首者，則其對於《雲謡》之體認，或益可深入而真切。趙氏不過觀察與議論而已，尚且爲成見所囿如此，況於文字爲校訂之工作乎！兹於此事，特委曲辨明如上，蓋爲校訂《雲謡》者卸去桎梏，亦爲研究《雲謡》者解除蔽障耳。

二曰：不限《雲謡》，而就全部之曲辭言，則述其校訂方法，有以下種種可採。此諸法在《校録》稿内，或已行得幾分，却未徹底；或全然未行，尚有待來兹。至所用方法雖是，而所得結果却非者，更所不免。若言校訂古民間辭所當用與可用之方法，自更不止此；其所以粗舉大凡，自彰愚拙者，正欲由此使讀者興起，群策群力，漸進詳明，遂臻精密，終有以善處此一代民間文藝，使不至久昧於榛莽叢脞之間耳。

（甲）明唐别字之所本——如引羅振玉《碑别字》中有關者，明其在漢魏六朝時已有之根源，略如上文所言。可用者當不以羅氏此書爲限。

（乙）明唐五代民間寫法之一般情況——如引《開蒙要訓》、《字書》、《字寶碎金》、《俗務要名林》四書内聲形有關者，以校曲辭，略如上文所言。可用者，當亦不限於此四書。

（丙）在曲辭中求本證——就曲辭本身，綜合同異以求證。如用〔〇二三〕“情春”、〔一〇九〕“清雲”、〔一三一〕“清葉”、〔一三四〕“清絲”等，證明“情”與“清”皆爲“青”；用〔〇二三〕之“换步”、〔一二三〕之“㬇㬇”、〔一〇〇三〕之“踚步”，證明“换”、“㬇”、“踚”皆爲“緩”等。〔〇〇二〕、〔一二三〕皆誤“里”爲“日”，因〔一〇〇三〕又有誤“日”爲“里”之例，彼此互校，乃益確定。

（丁）用敦煌卷子參證——原卷子與影片雖不多見，而刻本、活字本

中，尚保存不少卷子之原寫法，足資參證。尤其許多變文之内容，往往與佛曲歌讚相表裏，辭句文字及其别寫，每每一致，比勘極便，例不勝舉。惟事難一蹴而幾，不免曠日持久；數量太多，檢查不及，往往材料當前，而不能與曲辭聯繫；則有賴於先就全部曲辭，編一詳細辭彙爲工具，使字字無所逃遁。

（戊）用唐詩參證——唐詩中所藴蓄之民間語文、風俗等，畢竟豐富！即别字、俗寫，亦間或保存。如〔〇一一〕因開元宫女詩，證"戎客"爲"戍客"；〔〇二六〕因韓愈等詩，説明"知聞"；〔〇〇六〕因顔真卿詩證"休"爲"羞"等，皆是。至用姚合《劍器詞》以助考訂敦煌《劍器詞》，亦一特例。此境甚廣，惜尚未曾展開與深入耳。

（己）用佛經參證——全部佛曲歌辭之别寫，都可就佛經内檢出正寫。曲辭内所用佛典名義，並可由此接觸而習知，不至因昧生疑，妄列許多"待校"，甚且妄改也。他如唐代禪宗語録多種，見高名凱《唐代禪家語録所見的語法成分》引。亦可作校訂曲辭之助。

（庚）用接近民間俗體之文藝作品參證——如〔〇〇二〕用柳永詞，證"公卿"之義，定"公"字非衍文是。唐傳奇，北宋曲子，兩宋詞話，乃至金元南北曲小説，明清小曲，或皆有可參證之處。〔〇二七〕偶從《董西廂》得參考，〔〇八六〕在《花草粹編》内發現宋人之擬辭等，見第五章論修辭。均可見其門徑。

（辛）用其他"音樂文藝"之情形參證——上文所舉構成錯字之原因中，有"口授録音"一條，正可以爲此説明。上文因周邦彦《黄鸝繞碧樹》詞入歌工曲本之後，曾造成别字，遂由此推及敦煌曲本中别字情形，亦是一例。曲辭乃"音樂文藝"，不比徒詩、徒歌。其文字書法中之現象，與其特殊性能所在，雖時代不同，彼此仍然有關；亦校訂方面鍵鑰之一，不可忽也。

第四章　舞 容 一 得

唐人之舞，大别爲雅舞、俗舞兩部分。俗舞以合俗樂，又可别爲普通之常舞，與酒筵之小舞兩種。其合樂按譜，而有定節者，以工伎任之爲主；其興到容隨，作自由寫意之舞者，士夫文人尤樂爲之。北宋劉攽《中山詩話》曰：

“古人多歌舞飲酒。唐太宗每舞①，屬群臣。長沙王亦小舉袖，曰：‘國小，不足以回旋。’張燕公詩云：‘醉後歡更好，全勝未醉時。動容皆是舞，出語總成詩。’李白云：‘要須回舞袖，拂盡五松山。醉後涼風起，吹人舞袖環②。’今時舞者，必欲曲盡奇妙，又恥効樂工，藝益不復如古人常舞矣。”

對於唐人之舞，由此可得一概念，用先及之。

明以來之所謂詞業，有辭而已，歌固難言，舞益不講。清金應珪《詞選》後序中，甚至以“規模物類，依託歌舞”，爲作詞者三蔽之一，後世之風氣，適得其反，於此可見。在唐代，樂歌與舞容，均重於文字。當時一部分雜曲，由大曲而來；方其來也，不但摘取其聲，亦且兼擷其舞。至於獨立形成之雜曲，復不僅有聲，而且有容。觀於敦煌曲三十餘卷中，曲辭之外，並有“工尺譜”與“舞譜”二事，可以爲證。朱謙之《中國音樂文學史》，力攻凌廷堪《燕樂考源》内主張工尺譜昉於隋唐之説，毫無依據，而斷定工尺譜至宋始有。敦煌曲既有工尺譜，日本所保存之唐五弦譜，如《破陣樂》等調，復皆用工尺字，則朱説之非，當不俟辨矣。

據王集之叙録：《工尺譜》一卷，八調而已；《舞譜》較長者，二卷，六調而已；其較短者如何，未詳。劉書目録内，亦稱“舞譜殘，抄出者共十四譜”，即六調之所有也。就數量言，僅此戔戔，毋乃有限！然惟其有限，對此幸傳之文藝遺産，乃愈覺可貴！但今日文藝家之所賞者，依然曲辭而已，對於此二譜，仍恝然置之，未嘗介意。音樂家於二譜，亦未聞有所闡

---

① 今校：“舞”，原作“歌”。據明《津逮祕書》本《中山詩話》改。

② 今校：“袖環”，原作“袖還”。據明《津逮祕書》本《中山詩話》改。

發;或僅視作古董,玩其形式而已,不問内容也,毋乃遺憾! 自唐樂東流,於兹千載,聲容每多倭化,傳説甚且離奇。惟載歌、載舞,彼國至今猶流傳未廢。此事使吾人原爲諸樂舞之主人翁者,於過去已覺含愧不盡;今日敦煌諸譜,又先留在異邦,設若有人努力鑽研,或竟先我而能貫通,摹擬表演,張皇於世,其時斯、伯諸奸,設猶有在者,豈不益用沾沾自得,振振有辭! 在我則自侮人侮,分判不清,又將何以堪? 故對於此項殘譜之作用,國人應本愛國熱忱,力求通解,務着先鞭,不可再落人後。顧自劉書刊布舞譜以來,已二十年於此,國人研究之見於文字者,僅羅庸、葉玉華《唐人打令考》内,及冒廣生《疚齋詞論》之末,各有"敦煌舞譜釋詞"一節而已,其他並未見有專篇或附論曾及之也。是國人於此,尚未察覺其肩頭有何種責任在,良可歎矣! 工尺譜實見九調,王集遺漏,詳後記。

羅、葉二氏所論,以下簡稱"葉文"。於六譜體用,並未能通。冒説更每以不知爲知,無甚可取。作者於舞,完全門外;面對六譜,雖詳玩至再,終無所得。衹於葉文種種,頗有異議,貢其一得,或不無商榷修正之處而已。此事仍待海内專家,别抒機軸,揭發祕奥;固不當鄙棄,尤不可緩圖。問題一旦真得解決,則本文此節之所陳,自完全爲無聊之辭費耳。

六譜歸納

兹先將六譜之大概情形,列表如下,並條具説明;次將葉文已引及未引之若干有關資料,扼要臚舉;然後步武葉文,解釋譜字;而終乃就葉文之種種主張,一研討焉。

（一）"舞譜"二字,乃劉書在目録内之擬名也,兹姑沿用之。唐人原稱如何,尚俟考。

（二）六譜之調,皆雜曲。除《鳳歸雲》外,其字數皆不多。乃當時所謂曲子,後世所謂小令也。足見唐代樂曲,不但大曲有舞,並單辭隻調,亦復有舞;不但宫廷樂曲備舞,即民間隨便小唱,亦復有聲、有容。當時舞曲之發達,於此可想。龍沐勛《中國韻文史》下:"詞爲文人娱賓遣興之資,以清謳爲主,不與舞蹈同用。歐陽炯所謂'綺筵公子,繡幌佳人,遞葉葉之花箋,文抽麗錦;舉纖纖之玉指,拍按香檀',可想見其意趣。"其實此乃部分情形,不足代表唐五代人於樂曲之意趣者也。

<table>
<tr><th colspan="3">調名
目
綱</th><th colspan="3">(一)遐方遠</th><th colspan="2">(二)南歌子</th><th>(三)南鄉子</th><th>(四)雙鷰子</th><th colspan="2">(五)浣溪沙</th><th colspan="2">(六)鳳歸雲</th><th>備注</th></tr>
<tr><td rowspan="7">辭譜式</td><td colspan="2">片數</td><td colspan="3">二</td><td>一</td><td>二</td><td>二</td><td></td><td>二</td><td>二</td><td>一</td><td>二</td><td rowspan="7">(二)(五)(六)之辭各有二體,故分二格。(四)辭未見,若借用北宋之《雙燕兒》,又未合,故缺。(二)(三)(四)譜皆一段、四行,兹作二段、三段者,根據譜前關於舞拍之説明。</td></tr>
<tr><td colspan="2">全調句數</td><td colspan="3">一二</td><td>四</td><td>一〇</td><td>一〇</td><td></td><td>六</td><td>八</td><td>四</td><td>一八</td></tr>
<tr><td colspan="2">全調字數</td><td colspan="3">六</td><td>二〇</td><td>五六</td><td>五六</td><td></td><td>四二</td><td>四八</td><td>六</td><td>八二</td></tr>
<tr><td colspan="2">全譜段數</td><td colspan="3">五</td><td colspan="2">二</td><td>二</td><td>三</td><td colspan="2">三</td><td colspan="2">三
(不全)</td></tr>
<tr><td colspan="2">全譜行數</td><td colspan="3">一八</td><td colspan="2">四</td><td>四</td><td>四</td><td colspan="2">二〇</td><td colspan="2">九
(不全)</td></tr>
<tr><td colspan="2">每行節數</td><td colspan="3">四至一〇</td><td colspan="2">二至七</td><td>五</td><td>四或五</td><td colspan="2">四</td><td colspan="2">四</td></tr>
<tr><td colspan="2">每節字數</td><td colspan="3">一至五</td><td colspan="2">二或三</td><td>一至五</td><td>二至七</td><td colspan="2">二至四</td><td colspan="2">二至五</td></tr>
<tr><td rowspan="8">舞勢</td><td rowspan="8">普通八字</td><td>令</td><td>五</td><td>五</td><td>六</td><td colspan="2">三</td><td>三</td><td>三</td><td colspan="2">一一</td><td colspan="2"></td><td rowspan="8">(一)獨多五字。揩原作揖,見原譜之説明部分;餘四字則見譜内。
每字下所繫數字,指其在譜内所見次數。(六)譜不全,故未統計。(一)譜原分三部分,故各字之數,亦計作三格。</td></tr>
<tr><td>送</td><td>四五</td><td>四八</td><td>五〇</td><td colspan="2">一六</td><td>一五</td><td>一六</td><td colspan="2">七二</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>舞</td><td>二一</td><td>六</td><td>一五</td><td colspan="2">四</td><td>六</td><td>一二</td><td colspan="2">三一</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>挼</td><td>二二</td><td>一三</td><td>一五</td><td colspan="2">一二</td><td>一七</td><td>一二</td><td colspan="2">三七</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>据</td><td>二一</td><td>一〇</td><td>一五</td><td colspan="2">四</td><td>四</td><td>一三</td><td colspan="2">三六</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>搖</td><td>五</td><td>一</td><td>三</td><td colspan="2">三</td><td>五</td><td>三</td><td colspan="2">一四</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>奇</td><td>五</td><td>五</td><td>三</td><td colspan="2">三</td><td>三</td><td>三</td><td colspan="2">一一</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>頭</td><td>五</td><td>一</td><td>三</td><td colspan="2">三</td><td>三</td><td>二</td><td colspan="2">一〇</td><td colspan="2"></td></tr>
</table>

續 表

綱	目		(一) 遐方遠	(二) 南歌子	(三) 南鄉子	(四) 雙鸛子	(五) 浣溪沙	(六) 鳳歸雲	備注
舞勢	特殊五字	揩	一						
		約	三						
		拽	三						
		請	二						
		与	三						
舞拍	常令		兩拍。	三拍(慢二)	三拍	三拍	三拍	三拍	
	舞		不定拍。	單(慢二)	一拍	三拍	單	三拍	
	挼		不定拍。	三拍(慢二)	三拍	三拍	單	三拍	
	据		不定拍。	單(慢二)	一拍	三拍	單	三拍	
	送		送不單行。	中心送，中心慢拍，兩拍送。(急三)		令後拍。	打慢拍段送。	雙送裹，令挼中心；單送裹，舞据頭拍。	
	段	前	前後段，遇可段，即可段。不可遇段打閑拍送。		三拍	單鋪	急三，中心舞。		
		中				單鋪、倒四位。			
		後			三拍	單鋪	急三，中心据。		
	急慢		急三	慢二急三		慢四急七、慢二急三。	急三		
	打送曲		五段子浮圖子		浣溪沙			浣溪沙、破曲子。	

（三）每譜分前後二段，或前、中、後三段；段分數行；行分數節；節分數字。若以譜之段配辭之片，不盡合；若以譜之行，或節，配辭之句字，亦不盡合。段，乃譜中原有之名；行、節、字，皆擬名也。

（四）譜之前，及每段之前，均有簡單説明，其内容不外舞拍，而句讀文意難盡通。其中出於傳寫之誤者，必亦不免。

（五）舞之姿勢，見於十三個字。各調皆備八字；惟《遐方遠》另多五字。其一字寫本已殘，衹存一半，究難推測。十三字中，惟令、送、舞、挼、据五字，有舞拍之説明；餘八字無。以數量言：——送最多；舞、挼、据三字，大致相同，次之；令、摇、奇、頭四字，大致相同，又次之。

（六）六譜内，以《遐方遠》譜最完備，最特殊。不但舞勢多五字，且説明語亦詳於他譜；段數及每行之節數，均特多；惟每節之字數則較少。

（七）六譜之中，以《浣溪沙》譜最齊整。原缺十六字。前段四行，中段、後段各八行；行皆四節；首節皆四字，次及末節皆三字，第三節皆二字。第三段顯然以送爲主。若以譜之三段，配辭之三句，每片三句。則首句之譜，何獨減半？若以譜之二十行，配辭之二十一字，或二十四字，亦均未合。惟凡歌曲之始，不必即舞。辭多而舞譜較短，亦屬可能，毋庸拘執。

（八）《南歌子》有五絶聲詩與長短句兩類。晚唐酒筵打令，猶用聲詩體。《雲谿友議》下，紀裴諴與温岐好作歌曲，飲席多用其詞。並舉裴作《南歌子》三首，皆五言四句聲詩體也。故舞譜四行，可能即配五言四句。惟四行之中，節數、字數、遞減：首行十七字，末行僅五字，不得解。

（九）《鳳歸雲》譜已殘，是否三段全，不可知。三段衹存九行，全譜似不止此。因此調之敦煌傳辭特長，有八十二字之多也。此調亦另有七絶聲詩體，料非此譜所配。《遐方遠》、《浣溪沙》、《鳳歸雲》三譜較長，亦可能因各段不同，故全列，而《南歌子》、《南鄉子》、《雙鷰子》三譜所以較短者，或因次段、末段均同於首段，故衹載一段，以概其餘耳。

兹録《浣溪沙》譜如下，以便與本節所論種種比對——

《浣溪沙》拍：常令三拍；舞、挼、据、單；舞、引舞、据引据。前急三，中心舞；後急三，中心据。打慢拍段送——

令令令送　　　舞舞舞　　　挼送　　　据据据

舞舞揺送	揺舞揺	挼送	据据据
舞舞挼送	奇舞奇	奇送	据据据
舞舞挼送	据舞据	□□	□□□

准前：令、挼、三拍，舞、据、兩□，（拍）□□□□□□□夕送。

令送令送	令令令	舞送	□□□
挼送挼送	揺揺揺	据送	据据据
舞送舞送	揺揺揺	揺送	揺揺揺
挼送挼送	挼挼挼	据送	据据据
舞送舞送	挼挼挼	挼送	挼挼挼
奇送奇送	奇奇奇	据送	据据据
舞送舞送	挼挼挼	挼送	挼挼挼
据送据送	頭頭頭	頭送	頭頭頭

准前：令至据，各三拍，打八拍心。慢拍，一拍送；急拍，兩拍送——

令令舞送	舞送送	令送	舞送送
挼据挼送	挼送送	据送	据送送
舞舞揺送	揺送送	舞送	揺送送
挼据挼送	挼送送	据送	据送送
舞舞挼送	挼送送	舞送	挼送送
奇据奇送	奇送送	据送	据送送
舞舞挼送	挼送送	舞送	挼送送
据頭据送	据送送	頭送	頭送送

有關資料

唐曲舞譜，除敦煌寫卷所有外，惟日本有之。日籍於此，昔未普遍流行，今更無從探索。至我國典籍中，有關之資料，零碎疏略，都不具體。並不得不借重南宋以後，對於宋舞之諸説，以間接揣摩，致問題無從解決，乃恨事也！

唐皇甫松《醉鄉日月》最關緊要！而全文不傳。明抄《説郛》本曾列全目，摘録有關本節之論點者如次——

改令第九	令誤第十
骰子令第十一	詳樂第十二
旗旛令第十三	下次據令第十四
閃擪令第十五	上酒令第十六
並着詞令第十七	按打第十八
樂規第二十四	小酒令第二十五

其"觥録事第七"之文尚傳,有曰:

"有犯者,輒投其旗於前,曰:'某犯觥令。'……明府餉其觥而斟焉。犯者右引觥,左執旂,附於胸。律録事顧伶曰:'命曲破送之!'"

凡此所指,如據、閃、擪、送、打,唐人酒令之動作,疑皆與舞勢有關。二者有可以判明者,有無從劃分者,詳下文釋義。"閃擪"未見於敦煌六譜,故下文不論。

北宋王讜《唐語林》七云:

"唐末飲席之間,多以《上行杯》、《望遠行》拽盞爲主,《下次據》副之。既而僖宗西行後,方鎮多爲下位者所據,此其驗也。"

又卷八云:

"唐人酒令……有旗旛令、閃擪令、拋打令、今人不復曉其法矣。唯優伶家,猶用手打令以爲戲云。"

又採《國史補》等書云:

"壁州刺史鄧宏慶飲酒,至'平、索、看、精'四字。酒令之設,本骰子《卷白波》律令。自後聞以《鞍馬》、《香毬》或《調笑》拋打,時上'酒招摇'之號。其後'平、索、看、精'四字與律令全廢,多以《瞻相》、《下次据》、《上酒絶》,人罕通者。《下次据》一曲子打三曲。"

此叙唐人酒令,似分三時期:始行骰子律令,繼用拋打上酒,後又用《下次据》等以拽盞,或上酒。《醉鄉日月》之篇目内,既有《上酒令》之名,《唐語林》又有《上酒絶》之名,則此曰"拽盞",或亦《拽盞令》也。此中拋打、打令、招摇、据、拽諸辭,均與舞勢有關。而"一曲子打三曲"語尤要!惜不得解。王氏語中,既謂"多以……上酒",又曰"人罕通者",語已矛盾。蓋宋人於唐制,已隔膜矣。

劉攽《中山詩話》曰：

"唐人飲酒，以令爲罰。……白傅詩云：'醉翻襴衫抛小令。'今人以絲管歌謳爲令者，即白傅所謂。大都欲以酒勸，故始言送，而繼承者辭之；搖首、挼舞之屬，皆卻之也。至八遍而窮，斯可受矣。……俗有謎語曰：'急打、急圜，慢打、慢圜，分爲四段，送在窑前。'初以爲陶瓦，乃爲令耳。"

劉氏解"送"爲勸酒，"搖"、"挼"爲卻酒，專以酒令爲限；若合之唐舞，其嫌掛漏，與下文之朱説同。且既曰"以令爲罰"，又何能容有"勸"與"卻"？李匡乂《資暇集》曰："符祝之類，末句'急急如律令'者，人皆以爲如飲酒之律令，速去不得滯也。"疑律令以迅捷爲主。果爾，今卻至八遍，窮而後受，不但不迅捷，直不成其爲令矣！惟劉氏此説，言之仿佛有故，並非逞臆，則宋時酒令，或有如此者耳；若用以釋唐人酒令之情形，則萬不能通。劉氏所舉謎語，雖曰"俗有"，却與唐舞制度相合。範圍較下文引朱氏所舉四語爲寬，必泛指一般俗舞而言，不以打令爲限。觀其所備"打"、"急"、"慢"、"段"、"送"、"窑"即"搖"之諧聲。六字，均在上列《浣溪沙》舞譜，及譜前説明之内；略一對勘，則《浣溪沙》之舞法，似已躍躍欲出矣！

南宋朱熹《經世大訓》曰：

"唐人俗舞，謂之打令。其狀有四：曰招，曰搖，曰送，其一記不得。蓋招則邀之之意；搖則搖手呼喚之意；送者送酒之意。舊嘗見深村父老爲余言：其祖父嘗爲之收得譜子，因兵火失去。舞時皆裹幞頭。列坐飲酒，少刻起舞。有四句號云：'送搖招邀，三方一圓；分成四片，送在搖前。'人多不知，皆以爲瓦謎。"

此説悉以酒令之舞爲限，解釋"送"爲送酒之意，乃宋人之所爲，未必盡合於唐。"打令"，謂行酒令而舞也。行酒令時，固每每有舞，但若指一般之俗舞，對配合雅樂之雅舞而言。皆謂之"打令"，必又不然。打令口號，亦見《全唐詩》："邀"作"由"；餘同上。"三方一圓"之義未詳。葉文認爲與"分成四片"語，同指譜内之每段四行也。又以段爲篇，而以行爲段，其説均難通，詳下文。且朱氏既舉號曰："送、搖、招、邀"，則"邀"明明爲四狀之一，何以又曰"其一記不得"？既云"招則邀之之意"，則招邀

爲一事，二字何以複列於號内？而朱氏又何以無疑辭？誠不可解。《朱子語類》九二，作“送揺招揺，三方一圓，分成四片，得在揺前”。又“瓦謎”作“啞謎”，非。

南宋孟元老《東京夢華録》七曰：

“諸雜劇色……自殿陛對立，直至樂棚。每遇舞者入場，則排立者叉手，舉左右肩，動足應拍，一齊群舞，謂之挼曲子。……第一盞御酒……舞者入場。至歇拍，續一人入場，對舞數拍。前舞者退，獨後舞者終其曲，謂之舞末。……第五盞御酒……參軍色執竹竿子，作語，勾小兒隊舞。……第七盞御酒……參軍色作語，勾女童隊入場……”

吴自牧《夢粱録》三，亦有此段。此時去唐已遠，而仍有“挼曲子”語，揣其意，似謂每遇舞者入場時，均有排立之人，群舞以應之、引之。下文進第一、五、七盞御酒時，既皆有舞者入場，必皆有挼曲子之舉矣。方以智《通雅》三十云：“挼曲，謂舞曲也。”惟釋“挼”專門爲舞，毋乃失應之、引之之意。

南宋周密《癸辛雜識》後集曰：

“得故都德壽宫舞譜二大帙。……所謂譜[①]者，其間有所謂(一)左右垂手：雙拂、抱肘、合蟬、小轉、虚影、横影、稱裹。(二)大小轉攛：盤轉、叉腰、捧心、叉手、打場、攙手、鼓兒。(三)打鴛鴦場：分頸、回頭、海眼、收尾、豁頭、舒手、布過。(四)鮑老掇：對窠、方勝、齊收、舞頭、舞尾、呈手、關賣。(五)掉袖兒：拂、躦、綽、覷、掇、蹬、焌。(六)五花兒：踢、搕、刺、攧、擊、搠、捽。(七)雁翅兒：靠、挨、拽、捺、閃、纏、提。(八)龜背兒：踏、儹木、摺、促、當、前。(九)勤步蹄：擺、磨、捧、抛、奔、擡、撇。”

此雖爲汴京舊舞，但既去唐已遠，舞勢字面，乃甚少相同，僅間有可以比附者耳。

明朱載堉《律吕精義》外篇十[②]，載《人舞譜圖》六十四幅，表舞勢四

---

① 今校：“譜”，原作“舞譜”，據明刻《稗海》本《癸辛雜識》改。

② 今校：“外篇十”，原作“二”，據文淵閣《四庫全書》本《樂律全書》改。

種。其説曰：

“四勢爲綱，象四端也：一曰上轉勢，象惻隱之仁；二曰下轉勢，象羞惡之義；三曰外轉勢，象是非之智；四曰内轉勢，象辭讓之禮。此四勢象四端，舞譜謂之送、摇、招、邀。上轉若邀賓之勢，下轉若送客之勢，外轉若摇出之勢，内轉若招入之勢。”

又《小舞鄉樂譜》[1]内，有《學舞口訣》，其第四條曰：

“進旅、退旅，一弛、一張。解云：進者，邀也；面皆向前，若邀客之勢也。退者，送也；面皆向後，若送客之勢也。弛者，摇也；面皆向外，若相别之勢也。張者，招也；面皆向内，若相會之勢也。——此四勢者，唐人謂之送、邀、招、摇，古人謂之進、退、弛、張。《記》曰：‘行列得正焉，進退得齊焉。’又曰：‘古樂進旅、退旅。’又曰：一張、一弛，文武之道也。’——皆此之謂也。”

此釋唐舞四字，源於古舞進、退、弛、張。立説已完全離開酒令打令之舞，而泛及一般俗舞之旨趣矣。觀其亦用“送、摇、招、邀”四字，所謂《小舞鄉樂譜》[2]者，可能即源於唐舞，要與敦煌六譜内容，已甚接近。可借商則嘲廪丘令丞事，略證一二。《全唐詩》末卷“諧謔類”曰：明彭大翼《山堂肆考》“商”三十一卷，亦引此事，謂見語林。

“商則，任廪丘尉，性廉。縣令丞多貪。因宴，會舞。令丞皆動手，尉則回身而已。令問其故，則曰：‘長官動手，贊府亦動手；惟有一個，更動手，百姓何容活耶?’人皆大笑。”

並有詩二句曰：“令丞俱動手，縣尉止回身。”據此簡單故事，可知當時舞容，以回身爲基本動作，進一步乃動手。至於動手之上，再進一步爲何?容或尚有，既未詳，姑毋妄揣。按朱氏《人舞譜》及《圖説》，上下内外四轉，實皆回身也。回身爲主，而手勢随之，確非上肢動作之主要表現。上肢主要之動作，豈在上文十三字内之令、舞、挼、据歟?

《律吕精義》於上文引四勢爲綱之後，續載八勢爲目，象五常、三綱；於上下外内四轉之每一轉，又折爲轉初、轉半、轉周、轉過、轉留、伏睹、仰瞻、回顧，八種小身段。例如送爲下轉之舞勢，須在下轉中，聯貫此八

---

[1][2] 今校：“樂譜”，原作“約譜”，據文淵閣《四庫全書》本《樂律全書》改。

種小身段以完成之。又分大袖斂手舞，名曰《康衢舞》，與小袖斂手舞，名曰《堯民舞》二種。其辭均爲四言四句古詩，每句配舞之四綱，每字配舞之八目，其舞拍爲每字八拍，每拍配合一目——一個小身段。如此，舞勢多而歌辭少，不知歌聲如何延展以相逐。此二舞所用之送、搖、招、邀，須發揮仁、義、禮、智，及三綱、五常之精神，分明接近雅樂、雅舞，與《浣溪沙》等所合俗舞之送、搖種種，自有不同；惟亦可以借鏡耳。

譜字釋義

兹依據上列資料，結合其他有關唐人酒令之諸説，並守舞容與舞拍不相混，打令與常舞不相混之諸原則，尋繹敦煌舞譜内諸舞勢之字義如次，冒、葉二氏之意見亦附見焉。

（一）酒令與打令——此"令"字，原爲律令、命令之意，並非舞勢。《説苑》善説篇云："魏文侯與大夫飲酒，使公乘不仁爲觴政。不仁曰：'君已設令，令不行，可乎？'"唐人觴政，極爲複雜，葉文引據已詳。傳之後世，代益湮没。然至明末清初，餘緒猶存，略見於毛奇齡之《西河詞話》内。毛氏《皇言定聲録》曾傳唐曲《歎疆場》、《想夫憐》、《桂華曲》之笛譜，足見毛氏於唐代文藝，有獨得之祕。其詞話内酒令一則，詳分數之説，疑即皇甫松《抛毬樂》内"少少抛分數，花枝正索饒"之所指。毛氏或得自《醉鄉日月》等書，而假託於當時滬妓玉烟之絶技，以矜其能，亦未可知。俟考。唐孫棨《北里志》，每謂唐妓須學歌令，爲席糾。元稹詩註中，有"觥使"、"觥録事"之名，與上引《醉鄉日月》内之"律録事"、"明府"等，皆所以發號施令者。《雲謡集・内家嬌》〔〇二三〕云："善别宫商，能調絲竹，歌令尖新。"李義山《雜纂》"時人漸顛狂"條内，亦有"孝子説歌令"一項。"歌令"二字，應視作一件事，謂酒令之託於歌唱者，對其他酒令之僅託於言詞者而言，並非指歌與令之兩事也。《蘇莫遮》〔一〇八〕"善能歌，打難令"，分指二事，與此義别。至於"打令"之令，與"歌令"之令，意義正同，謂酒令中所應用之小舞與小唱；仍指酒令，並非舞勢。宋人沿用此類酒令所用較短之調，乃謂之"小令"，作爲一種文體，並用以概括詞中所有一切之短調。南宋耐得翁《古杭夢遊録》曰："嘌

唱,謂上鼓面,唱令曲小謳。"猶是此意。花蕊《宫詞》:"新翻酒令著詞章,侍宴初聞憶却忙。宣使近臣傳賜本,書家院裏遍鈔將。"所謂"著詞章",即上文皇甫松書中第十七之"著詞令",乃指酒令所用之辭,不僅爲語言宣述而已;而且是樂曲之歌辭,須表現於歌舞者;比較繁複,賴有"賜本"傳鈔,方不至遺忘。其所鈔者,可能兼包歌譜、舞譜,或行令時判定分數之規章等,初不止歌辭而已。韓偓詩"著詞暫見櫻桃破",謂著詞之歌也。張鷟《遊仙窟》:"兩人俱起舞,共勸下官。……遂舞著詞曰……"謂著詞之舞也。關於著詞之歌舞,葉文已詳,兹不多及。寒山詩:"長歌三月響,短舞萬人看。"所謂"短舞",或與著詞之小舞爲近。

"打令"包含在唐人之俗舞中,可因上列朱熹語以肯定之。打,猶舞也。《羯鼓録》:"璡常戴砑絹帽,打曲。上自摘紅槿花一朵,置於帽上。……奏《舞山香》一曲,而花不墜落。"白居易《江南喜逢蕭九徹》詩:"舊曲翻《調笑》,新聲打《義揚》。"即《義陽子》曲,蔡南史、獨孤申叔因義陽公主事作,見李肇《國史補》下。施肩吾《雲州飲席》[①]詩:"巡次合當誰改令?先須爲我打《還京》。"指《還京樂》曲。清俞敦培《酒令大觀》引施詩,列"打還京"條,乃不詳三字之義。改令已詳葉文。范攄《雲溪友議》下,謂裴諴、温岐作《楊柳枝》,當時飲筵競唱打令。失調名〔二〇九〕云:"令籌更打《江神》。"孫光憲《更漏子》云:"歌皓齒,舞紅籌。"可知"紅籌"即"令籌",而"打"正謂"舞"也。蓋唐人酒令中,專有一種曰"抛打令",當筵歌舞;其曲曰"抛打曲",二名均見白居易詩注。如《抛毬樂》、《調笑》、《楊柳枝》、《香毬》、《莫走》、《舞引》、《紅娘》等,皆是。惟元稹詩"峴亭今日顛狂醉,舞引紅娘亂打人","打人"之説,未曉,或亦指舞人而言。其不屬"抛打"名義,而仍在著詞範圍中者,尚有《南歌子》、《上行杯》、《望遠行》、《下次據》等調,亦入酒令爲歌舞。抛打而外,又有"按打"之説。上列皇甫松《醉鄉日月》目録内,列"並著詞令第十七"及"按打第十八",李調元叢刊本《醉鄉日月》内,"按打"作"按門人",未知何説。惜皆有目無文,不知究竟。若臆測之:"並著詞令",謂歌辭也;"按打",謂舞也。唐人於試舞謂之"按舞","按打",或亦此意,猶謂預演而加以考

---

① 今校:"飲席",原作"飲次",據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

按也。

惟筵間令繁而時促，每次歌舞，不得不求其簡短。葉文："勸酬之際不便長歌，故皆短章，因名小令"，亦是此意。《北里志》稱："有良家子……誤陷其中，則無以自脱。初教之歌令。"正因歌令較簡，易學，故初即教之。諸曲之歌舞，既入酒令，必被簡化。延之後世，遂僅有"送、摇、招、邀"四狀而已。疑乃就類似敦煌六譜所見之十三字中，省略得此四字者。例如《楊柳枝》，原屬健舞，舞容甚盛，由白居易詩多篇，可以概見；其舞譜内容之長短，至少當如《浣溪沙》。但既屬"飲筵競唱打令"之《楊柳枝》，料必省略爲四狀之小舞而已。《北夢瑣言》載盧虔灌罷夔州，以與薛保遜近親，至澧州，慰省。還至郵亭，回望而哭曰："豈意薛保遜一旦接軍事，李判官打楊柳枝乎！"至於朱載堉所舉《康衢》、《堯民》兩舞中之四轉，亦用"送、摇、招、邀"四字，蓋借用唐人小舞之所用耳。臆測如此，未知中否。又若《唐語林》八，所謂"今人不復曉其法矣，唯優伶家猶用手打令以爲戲"，俞敦培《酒令大觀》謂"挼手打令，疑即今之拇戰"，亦不確。及南宋以後，猶沿"打令"之名，内容完全變换者，皆後世之事，與唐人無涉，界限必須劃清！《太平廣記》四四二，引《尚書故實》，謂："京國頃歲街陌中，有聚觀戲場者，詢之，乃云；二刺蝟對打令，既合節奏，又中章程。"刺蝟雖經訓練，料難作語言與歌唱；其所能者，無非簡單動作而已。由此益可信"打"之言舞也。"打"字含義，本極廣泛！用在伎藝方面者，即已種種不一。但如南宋官本雜劇中之"單打石州"，"單打大聖樂"，"大打調中和樂"，"大打調道人歡"，金元院本中之"打白雪歌"，"禾打千秋樂"，及"打調"等，疑仍指舞也。至於"夜半樂打明皇"、"集賢賓打三教"，乃"打砌"、"打略"等之"打"，則已進一步謂扮演矣。歐陽修《歸田録》、翟灝《通俗編》，考"打"字，均無舞之一義。劉復有《打雅》，列"打"字用法四百餘條，未知曾及此義否。

（二）常令與令——敦煌六譜内，説明舞拍，皆首曰"常令"或"令"云云，上表已見，玆再録其全語，以資揣摩——

《遐方遠》拍，常令兩拍。……

《南歌子》……令挼三拍。……

《南鄉子》拍，常令挼三拍。……

《雙鷰子》……令至据三拍。……

《浣溪沙》拍，常令三拍。……

《鳳歸雲》拍，常令至据，各三拍。……

足見“常令”與“令”，似無分別，而何以有此兩稱，多此一“常”字？未解。豈常令即示其爲普通正常之舞，以有別於酒筵所用，已經簡化之舞乎？此兩種令，既均在舞譜之内，均有節拍，又每結合其他舞勢，如挼、据等，相提並論，當然亦爲舞勢無疑，與上文“酒令”“打令”之“令”全異也。令在譜内，限見於每段之第一行。令之所在，必段之開端；六譜一致，並無例外，此點良可注意！但其舞勢究竟如何？不能言。

葉文認“令”如節拍，既與“酒令”、“打令”之“令”混爲一談，完全離開舞勢，復指宋人“纏令”、“耍令”之“令”，爲樂器名，謂“抛打必中節奏，因以爲節拍之名”。是根據南宋樂器之作用，以逆定唐代舞拍之名稱也，牽强程度，毋乃太過！又舉例曰：

“《遐方遠》第一篇曰：‘拍常令兩拍。’下作‘令ク’，第二篇‘准前令三拍’，下作‘令クク’，疑每令字代表一拍也。”

殊不知原譜内第三篇曰“《遐方遠》拍，常令挼三拍”，下文何以作“令ク　令クク”歟？此二拍與三拍歟？抑合作五拍歟？又第四篇曰“令至据三拍”，下文何以又作“令ク　令送送”？果三拍歟？又第五篇亦曰“令至据三拍”，何以下文又作“令ク　令送舞”？果三拍歟？且凡“令”字所在皆拍歟？抑“令”後之“ク”始拍歟？葉文未詳。然二説中，任採何説，驗之六譜令拍之説明，與譜内“令”字之表現，均有不合。且“令”字僅在每段之開端，上文已詳。使“令”果爲拍，豈有節拍僅限在一曲之開端，以下遂不需節拍之理！固知不顧六譜之全面情況，而僅指一隅，以爲定例者，宜乎其不能通。令爲舞勢，並非舞拍，其説較長也。按譜中之ク，頗似南宋詞音譜拍眼之中勹，於音譜爲“上”，於拍眼爲“打”。又敦煌寫卷内之重文符號，或作く，或作ク，或作夕亦無定準。參看《校録·五更轉》〔四三七〕校。

（三）送——此字在六譜内，有二義：一指舞容，一指聲之改送。指舞容者，譜内分布最廣，疑屬基本動作。其位置與情形有五：（甲）或在節首，如《遐方遠》譜，有“送挼”、“送据”、“送奇”等；（乙）或在節末，如

《浣溪沙》譜,“令令令送”、“挼送”等;(丙)或兼在節間與節末,如前譜“令送令送”、“挼送挼送”等;(丁)疏則每行内兩見,如前譜一二段之所見;(戊)密則每行内逐節皆見,如前譜第三段之所見。第二義指聲之改送者,實即指末尾急拍之部分。如《遐方遠》譜前説明曰“不可遇段打閑拍送”,“打《五段子》送”,“打《浮圖子》送”;《鳳歸雲》譜前説明曰“打《浣溪沙》拍改送”,“打段前一拍,送《破曲子》”等。楊皦《詠舞》詩[1]“折腰送餘曲,歛袖待新歌”[2],乃一二兩義相貫通之例也。

敦煌六譜内舞勢之送,必不能與《律吕精義》所舉《康衢》、《堯民》二舞之送,同其含義。因二舞内送與摇之舞勢均爲綱,在每句中各配一字;在全辭之譜内,僅見四次而已。至於上列《溪浣沙》譜内,送見七十二次;《遐方遠》三部譜内,送亦各在四十五次以上。則其動作之頻數,不僅非綱,且有過於目矣。——故二者不能等量齊觀也。既有别於送酒之舉手,又不同於送客之轉身,此唐人俗舞中之一基本動作。究竟如何? 亟待尋考。

聲之改送,由來已久。遠溯齊梁,可以知其所本。梁慧皎《高僧傳》十三[3],述轉經之技,有“高調清徹[4],寫送有餘”,及“寫送清雅,恨[5]工夫未足”諸語。《樂府詩集》二十六説吴聲西曲曰:“前有和,後有送。”又二十九引王僧虔《技録》曰:“《明君》有間絃及契注聲,又有送聲。”又三十説平調曲引張永《録》曰:“未歌之前有八部弦:……一部竟,輒作送歌弦。”又四十四《子夜歌》,引《古今樂録》:“凡歌曲終,皆有送聲。《子夜》以《持子》送曲,《鳳將雛》以《澤雉》送曲。”又四十五引《古今樂録》:“《子夜變歌》,前作《持子》送,後作《歡娱我》送;《子夜警歌》無送聲。”又四十七説西曲歌:“出於荆、郢、樊、鄧之間,而其聲節送和,與吴歌亦異。”又

---

① 今校:“楊皦《詠舞》”,原作“韓偓‘王訓美人舞’”。據清乾隆三十九年《玉臺新詠箋注》等書改。

② 今校:“歛袖待新歌”,原作“歛拍待新聲”。據清乾隆三十九年《玉臺新詠箋注》等書改。

③ 今校:“十三”,原作“十五”。據《大正新修大藏經》本《高僧傳》改。

④ 今校:“清徹”,原作“清澈”。據《大正新修大藏經》本《高僧傳》改。

⑤ 今校:“恨”,原本無。據《大正新修大藏經》本《高僧傳》改。

五十三説《鼙舞歌》:"巾舞以《白紵》送。"是送聲固多在曲後,少數者可在曲前。送與和對立,亦可證明:送乃急拍,而和乃緩拍。《新唐書·禮樂志》謂高宗時,太常丞吕才上言:"今以御雪詩爲《白雪歌》。古今奏正曲,復有送聲,君唱臣和之義。以群臣所和詩十六韻[1],爲送聲十六節。"按高宗白雪之辭不傳。當時原配入琴曲,近雅樂,非俗樂。此高宗時琴曲所有之送聲,其性質乃正曲以外之和曲,多寡固無定限。——以上乃歌曲之送也。

《羯鼓録》載李琬語:"曲有不盡者,須以他曲解之,方可盡其聲也。夫《耶婆色雞》用《椻柘》急遍解之。"又注曰:"《柘枝》用《渾脱》解;《甘州》用《結了》解之類是也。"[2]《太平御覽》五六八,引《樂志》曰:"凡樂:以聲徐者爲本,聲疾者爲解。"元吴萊與人論樂書曰:"聲之徐者爲本,疾者爲解。解者何? 樂之將徹,聲必疾,猶今所謂闋也。"按此非章解之解。此指聲,章解指辭。故《古今樂録》曰:"作詩有豐約,制解有多少。"《唐音癸籤》十五:"自隋唐曲終解曲盛行,遂將'解'字當卒章字用,而'章解'之'解',别稱'叠'、稱'遍',不復更稱'解'矣。"《四庫提要》謂此即漢魏樂府曲末有豔之遺法。《新唐書·禮樂志》謂:"隋有法曲,其音清而近雅……金石絲竹以次作。隋煬帝厭其聲淡,曲終復加解音。"[3]惟《太平御覽》五六七,引隋末人所著《樂部》,述龜兹樂、疏勒樂、安國樂,於歌曲舞曲外,皆另舉其解曲,則亦不僅法曲有解音耳。陳暘《樂書》列解曲爲曲名,謂爲李唐樂府,屬越調,顯誤。——以上乃樂音之送也。

上文引《鳳歸雲》譜,内有"打《浣溪沙》拍改送"語。"改"可能即爲"解"。"用《屈拓》急遍解",分明乃用《屈拓》大曲入破諸遍之快拍解也。故《鳳歸雲》之送曲中,亦有《破曲子》在。而煬帝對於法曲所加之解音,

---

① 今校:"韻",原作"首",據清乾隆武英殿刻本《新唐書》改。

② 今校:以上引語原作"曲有聲意不盡者,須以他曲解之,《耶婆色雞》用《屈柘》急遍解;《屈柘》用《渾脱》解;《甘州》用《結了頭》解之類是。"據清守山閣叢書本《羯鼓録》改。

③ 今校:此句引文原作"隋初法曲,其音清雅,金石絲竹以次作。煬帝嫌其音淡,曲中復加解音"。據清乾隆武英殿刻本《新唐書》改。

應即曲破急拍之音，解曲應即曲破也。然則隋唐樂曲中，歌與樂所有之送或解，與敦煌舞譜中之送或改，實有相通之可能，甚且即爲一事耳。《遐方遠》譜前説明曰："不可遇段打閑拍送。"分明送亦有打閑拍者；而"閑拍"似爲慢拍，豈唐舞之改送，急拍、慢拍皆用，特以用急拍爲主歟？俟考。南宋時演雜劇完，更饒曲一支；《董西厢》於引辭之後，更饒一引辭：皆名之曰"斷送"。近人青木正兒、孫楷第、周貽白等言之甚詳，或亦唐代樂曲改送之遺意。

此外，送尚有第三義，則爲送聲以催酒。上文引皇甫松《醉鄉日月》，叙旗旛令，有"命曲破送之"云云，是其明例。或歌或奏，皆可。如《談録》載華州節度趙文度筵上，吹笙送同州節度宋一盞，宋又吹笛，還送趙一盞，則以奏爲送也。白居易詩："玉管朱弦莫急催，容聽歌送十分杯。"則以歌爲送，而仍叶弦管也。送酒皆所以敦促速飲，如用《急三臺》，以三十拍爲限，拍盡酒乾，令乃如此。毛滂《剔銀燈詞》序，謂以七急拍、與七拜、勸酒，乃宋人新法。惟拍數雖減剩四分之一，而酒盞容量，可能亦視唐爲減，酒之濃淡亦有别，不必疑唐之三十拍爲寬。李群玉《索曲送酒》詩："煩君玉指輕攏撚，慢撥《鴛鴦》送一杯。"則情意流連於玉指之輕彈，故利其慢，反不利其速，非酒令之事矣。此一義，雖已在討論敦煌舞譜範圍以外，却可以供參考與比較。例如《鳳歸雲》舞，"打段前一拍，送《破曲子》"，乃以段前一拍送《鳳歸雲》之破曲；而此則以曲破之聲，送犯令者觥中之酒。可知送之所示，原有多義，不可執一而致疑耳。參看後記考屑内"送"條。

葉文於送，共舉四義：曰送酒，曰送聲，曰送聲兼有送酒之意，葉文所引歐陽修《漁家傲》："今日一觴誰得共？聊對捧，官奴爲我高歌送。"猶得唐人急曲催酒之遺。而葉氏釋爲"大抵引觴勸酒，恒在一歌既闋之時，因之兼有送酒之意"，未知唐人以急拍催酒，並非歌闋方勸，亦非歌闋方飲。宋人如何，此不暇辨矣。曰譜内之ㄅ，乃送聲所佔之節拍，不指譜字之重文；獨不承認其爲舞勢。本文主張：譜中之ㄅ，概爲譜字重文之表示，與冒説同。二説雖同出臆想，均有待證實，但於全譜未及昌明之日，後説所主張者，尚未發覺有何窒礙不通之處，而前説則不然。葉氏認此爲節拍符號，確係研究上一新途逕，應循之追求，以得具體之

結果。如對原譜説明部分之所有:“慢二急三”、“慢四急七”等,有關舞拍之説,如何解釋,如何貫通,應由此建樹一具體意見,要非空洞一語,所能了事。葉文固未曾及此,今試爲鈎稽,亦終無所獲,惟有存以俟考。冒氏曰:“按六調十四篇中,除叠字八十三見不計外,送字凡二百十三見,一首中少者六七見,多者三十二見。依王訓美人舞詩云‘折腰送餘曲’,是送聲僅在徧尾,不能如此之多,當專屬之送酒。”冒氏論詞,向來蹈空逞臆者多;惟此條竟循數字以求,實不應忽。至於三十二見,畢竟太多,送聲固無從唱,送酒亦不能勝,則非冒氏所曾計及矣。

(四) 舞——此字雖與類名“舞蹈”、“舞踏”之舞相複,但與其他七字,同樣分布於六譜之内;所表現之數量,與挼、据兩字相仿,其代表某種不同之舞勢,則可斷言,惜不得其詳。

(五) 挼——《説文》原作“捼”,徐注曰:“今俗作挼。”《詩》“薄污我私”箋:“汙,煩撋之。”《釋文》:“猶捼莎也。”《廣韻》通作“挪”,訓云:“搓挪也。”《晉書・劉毅傳》:“因挼五木久之……即成盧焉。”《大中遺事》:“能以桐竹葉滿手挼之,悉成錢。”唐詩:“片片匀如翦,紛紛碎若挼;”韓愈《詠雪贈張籍》[①]。“手挼裙帶問昭王”;曹唐《小遊仙詩》。“背手挼金雀”。韓偓《三憶》。唐五代詞:“碎挼花打人”;“手挼紅杏蕊”;“手挼裙帶繞階[②]行”等——皆謂兩手切摩也。清俞正燮《癸巳存稿》十二“捼花”條,釋作煩撋、捺挪、抑按、搓挪及揉諸義。撋、搓、揉皆同切摩,皆非謂舞勢也。至若元稹《五弦彈》“挼歌按曲皆承詔”,原注:“挼字蘇雷反。”李宣古詩“爭奈夜深拋耍令,舞來挼去使人勞”,乃與敦煌舞譜之“挼”,及南宋所謂“挼曲子”之“挼”,含義一貫。據上引《夢華録》“挼曲子”,《學津討原》本注云:“挼字仍回反。”其所包含之動作,可能有五:(甲)叉手;(乙)舉左右肩;(丙)動足應拍;(丁)一齊群舞;(戊)引他舞者入場——實均與切摩之義無關。因此,敦煌譜内挼之舞勢,究屬如何,仍無從説明。

(六) 据——此一舞勢亦不詳,惟有就《下次据》酒令考之。上文引

① 今校:此詩題原簡作“雪詩”,據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校:“繞階”,原作“繞宫”,據《四部叢刊》影明萬曆刊巾箱本《花間集》改。

皇甫松《醉鄉日月》稱《下次據令》;《唐語林》作《下次据》,又謂"以《上行杯》、《望遠行》拽盞爲主,《下次据》副之"。今知《上行杯》、《望遠行》皆曲調名,可知《下次据》雖曰酒令名,同時亦曲調名也。既曰律令等全廢,而後始用《下次据》等新令,即所謂著詞令,見上。可知新令之表現,重點不復在律,而實在歌舞。然則据之爲舞,明矣!又曰:"《下次据》一曲子打三曲。"此語最要!若得解,必有助於明瞭据舞之真相。按《遐方遠》譜説明有曰:"三拍送舞据。……一拍當三拍,三拍當一拍。"或與"一曲子打三曲"説有關。《大日本史·禮樂志》,述彼邦所存唐代樂舞之拍子,曾有"終帖打三度拍子"之説。如《玉樹後庭花》有八帖:一帖十四拍,餘各十二拍。十二拍者,可彈八反。從第七反,打三度拍子。其説亦可供此處參考。"据"在十三字内,分量與舞、挼同,僅次於送而已。葉文疑"据"乃"送、摇、招、邀"内"招"之形訛,又釋"招"爲拍節,後世變爲招手令。按招手令完全弄手勢而已,並非舞也,與敦煌譜内之"据",另有節拍規定,其自身分明爲舞勢者,未合。冒氏從《下次据》一名,頗得"据"之舞勢:"《下次据》,蓋謂舞者從上及下,鱗次作反身貼地之態。"或然,但未知其如何想到,抑有何依據?惜未詳。冒氏引元人《殺狗勸夫》劇"下次小的每",曰:"可證。"此"下次",謂在下面的伺候人,何從證"反身貼地"云云乎?

(七)摇——此一舞勢,不難想象:固可摇手,亦可摇身。《樂府解題》曰:"《大垂手》、《小垂手》皆言舞而垂其手也。……《獨摇手》,亦與此同。"《舊唐書·音樂志》,及《太平御覽》五七三,均謂《踏摇娘》悲歌之際,每摇頓其身,故曰"踏摇",而不曰"踏謡"。上文引《唐語林》,謂唐人酒令行抛打令後,"時上'酒招摇'之號",未知何説。惟"招摇"即在抛打之中,則可斷言。南宋"送、摇、招、邀"之四狀,亦顯然包含此"招摇"在内。又前引劉攽所舉謎語,朱熹所舉口號,均曰"送在摇前",不知何説。姑就敦煌六譜,作表面檢查:"摇"字在各譜中,大體固均後見,但局部情形,如《浣溪沙》譜,即有"摇送",或"摇送送",或"舞舞摇送摇",均反在"送"前。各譜之節拍説明,僅及五字,而不及摇、奇、頭三字,上表可按。足見"摇"在常舞八種舞勢中,實不及其在打令四狀中之重要。葉文謂敦煌殘譜中,"摇"與"舞"每連文,亦足證"摇"爲舞容之一種,非摇手呼人,或摇頭辭酒。如此

撇開劉、朱所有宋舞之説，而專就唐舞立論，最合！葉文又引《繡谷春容》五，載蜀後主與狎客競打扠手摇頭令事，“令”而云“打”，在五代時，必猶去唐制不遠；是扠手、摇頭，應皆爲合聲樂之舞容，不僅簡單動作以示意而已。所謂“摇頭”，或即在唐舞“摇”勢之内也。

（八）奇——在原譜中，本作“竒”，是否確爲“奇”字，無可考。唐文播《敦煌老子寫卷紙質款式字體綜述》列“奇”作“竒”，引劉熊碑、魏受禪表，亦作“竒”。此作“竒”，微異。各譜之“奇”，地位均較後，分量亦少，並無節拍説明。冒氏指爲“喝采”之“喝”殘。“喝采”與舞勢何關？而必須入舞譜歟？

（九）頭——或係頭部之舞勢。南宋舞譜内之分頸、回顧、豁頭、舞頭四勢，明《康衢》、《堯民》兩舞之伏睹、仰瞻、回顧三勢，下文（十二）“拽”所引擺頭之説，均足參考。此字在六譜内，亦多見於後二段之末二行。葉文以混入宋詞之“曲頭”、“换頭”、“雙拽頭”等，完全離開舞容，未免文不對題。冒氏糾之曰：“六調十四篇，‘頭’字凡十九見：其中加一叠者四見，加二叠者亦四見。遍尾之連用‘頭頭’，或‘頭頭頭’，或‘頭送頭’者，則不得謂爲‘换頭’。諸‘頭’字多在遍尾，惟《遐方遠》第二篇一‘頭’字在遍中，他無在遍中者，則不得謂爲‘雙拽頭’。”冒氏指“頭”爲唐人所戲骰盤、骰子之實物。然此項物名，何以十九見、四見？何以列在遍中、遍尾？則又無説明矣。

（十）揞——譜原作“揟”。敦煌寫卷内，“胥”亦作“胥”。《碑别字》一，自漢韓敕碑起，梁魏周之碑，或造象記内，“胥”每作“胥”，或類似之體。“揟”，未知果是“揞”字否；亦可能爲“据”字之訛。《遐方遠》譜第二段前面，説明其舞拍曰：“准前：……當前四段打令（前），此字原脱，兹擬補。兩拍送；後四段打令後，兩拍送。本色相逢揟。”末句云云，殊難領會。第三段前面説明中，有“三拍送舞据，一拍兩拍送偶逢”。“遇逢”與“相逢”之意，應接近“揞”字。除見於舞前説明外，在譜字次行之末節内復有之，不得不謂爲舞勢矣。葉文完全認爲節拍，引據張炎《詞源》“七敲八揞”及“四揞匀”之説。夫南宋唱詞，畢竟有四揞、八揞，及成拍制；今在唐人舞譜中，僅見一字而已，全舞豈果一“揞”之已足乎？可知其必非拍節也。

（十一）約——葉文謂即"送、摇、招、邀"之"邀"，音相近，"往往互通"，恐未必。因送、摇、招、邀四狀，乃舞勢之綱領也，應爲一般酒令小舞之所公有。今在六譜中，僅限於《遐方遠》一譜有之，又祇三字而已，彼此未合。冒氏謂約，束也，謂"舞者以手自束其腰"。又引《洛神賦》"腰如約素"，謂"約"、"索"聲近，"素"、"索"形近，疑即上文引《唐語林》內"平、索、看、精"之"索"，乃舞者於一曲之中，作如丁娘之"十索"。說太牽强，近於離奇。

（十二）拽——南宋舞譜"雁翅兒"之"拽"字，可供參考。時代雖異，而同爲舞容。上文引《唐語林》，叙唐末飲席之間，"多以《上行杯》、《望遠行》拽盞爲主"。黄滔《斷酒》詩："免遭拽盞郎君謔，還被簪花録事憎。"斷酒則可免席間拽盞之謔。——上兩條皆示拽盞猶之送酒、催酒、上酒或罰酒耳。黄詩所言，疑非曲名與舞勢，或與此譜字有關，却未能詳。薛能《戲瞻相》詩——

> "失意蹉跎到舊遊，見吹《楊柳》便遮羞。瞻相趙女休相拽，不及人前詐擺頭。"

相拽、擺頭，亦難云舞勢。葉文指"拽"爲"拽聲"，釋"拽盞"爲拽聲送盞。夫"拽聲"，慢聲也。白居易《南園試小樂》詩："慢拽歌詞[①]唱《渭城》。"唐人送酒用急拍，未必用慢聲。要知聲固可拽，舞裙、舞袖等物，又何嘗不可拽？屬之舞容，固甚自然。惟俟詳考耳。

（十三）請——譜中僅一見，而繫一ㄅ。敦煌寫卷中，字體之訛别，漫無限度。不知此字究爲何字之訛，抑果爲"請"而不訛，無可考。冒氏指即《唐語林》內"平、索、看、精"之"精"。謂"唐時此字僅存，指譜中僅一見。今並不能求其義矣"。按"平、索、看、精"乃酒令中之考究，與舞勢何關？而獨取此四字之一入舞譜乎？

（十四）与——譜中僅一見，而繫二ㄅ。原寫卷此字殘存下半，上半無從推測。冒氏謂此即《全唐詩》"送、摇、招、由"內，"由"之殘字；"十三目有'由'無'招'者，言'由'而'招'已賅括，省文也"。並引詩"君子揚揚"章"右招我由房，右招我由敖"箋，"欲使我從之於燕舞之位"爲證。

---

① 今校："歌詞"，原作"歌聲"，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

殊不足據。口號全部衹四字而已，如何可以列舉三字之後，而忽有省文？“招”與“由”，代表兩種舞勢，又如何能以此賅彼？“由”與“与”字形甚遠，又如何因殘而誤乎？敦煌卷子内“象”字，每省近“与”。

至於表示舞拍之辭，有急、慢、閑、單、雙、中心、本色、相逢、遇逢、單鋪、單行、中段倒、引、雙送裹、單送裹等。舞拍之説，更因調而異，情形複雜，其大略已見上表。既未能貫通其義，若於文字强爲解釋，無補於事，不如其已。日本《古事類苑》及《大日本史》引日籍多種，於唐大曲之舞拍，紀述頗詳，可供參考。更當於此附及者：張炎《詞源》内，於宋《三臺》之拍法，指爲“慢二急三”，並謂與當時四片之序子，拍法不同。四片序子，指《鶯啼序》。《三臺》節拍雖與之異，可知體調必與相近，張氏然後始藉作比較。故張氏所謂《三臺》，乃指三片長調之《三臺》，如万俟雅言之辭是，並非唐人單片短調之《三臺》也。作者昔在《南宋詞音譜拍眼考》文内，曾解釋此種長調《三臺》，即李匡乂《資暇集》内所謂《三臺》，三十拍促曲名，每片十拍，分爲前後兩節，每節五拍，慢二急三。此説是否可靠，原尚缺少證明；今觀敦煌舞譜内之舞拍説明，乃知其實錯誤！説明内，有曰“慢二”者，有曰“急三”者，有曰“慢二急三”者。料知南宋詞樂中，此種術語，必沿用唐樂舞拍之説，其含義要亦無大差别。惟如《雙鷰子》譜之説明曰：“慢四急七，慢二急三。”豈此調有二片：前片較長，十一拍；後片較短，五拍歟？倘指北宋之《雙燕兒》調即《雙鷰子》，葉文考舞譜六曲之時代云：“雙鷰子當即雙燕兒，始見張子野詞卷二。”可因上説而驗其確否。蓋《雙燕兒》前片六句二十四字，後片五句二十六字，使上説果確，《雙燕兒》絶非《雙鷰子》也；使上説不確，“慢四急七”既非十一拍，則“慢二急三”當然亦非五拍明矣。敦煌舞譜未發現前，衹見宋之歌拍有“慢二急三”而已，遂得逞其臆説。今資料增多，乃證明向一臆説，已不能通。然後知：舉凡此類歌舞譜拍之實際問題，皆非由一二孤證，構成臆説，所能解決，不可不戒！

葉文商榷

爲求研究途逕之明確，可與商榷者，惟有葉文而已，故兹及之，意不

在檢校葉文之得失也。葉文中專論舞譜者,有第五"敦煌舞譜釋詞"一節,其他亦間涉及。兹所商榷者,以有關唐舞諸端爲限。首舉三點,作爲原則——

（一）論舞容與論舞拍聲曲,二者宜分别而毋混也。——葉文第五節之結論曰:"敦煌殘譜中,有音節拍眼,有歌聲曲韻,有舞容動作,其聲容蓋甚盛也!"因此説故,對於劉氏《掇瑣》所載伯三五〇一,與斯五六四三兩卷之内容,究竟爲專録舞容之單式舞譜歟?抑舞容、節拍、聲曲三項合組之複式舞譜歟?——乃成爲根本問題,首當判明。本文認爲:在六譜中,節拍與聲之改送二事,全劃在各譜前面之説明部分,並未混入譜内。譜内所有,純屬舞容,不雜其他。葉文於十三譜字,僅認舞、挼、摇三字爲舞容;而指令、揖爲節拍;送、頭、拽爲聲;送下之ㄅ,又概爲節拍;据與約,於三項中,葉氏之意何屬,不明;於奇、請、与三字,則未論及。使其説果確,則各譜中表示舞容者,纔占全譜分量三分之一而已;《遐方遠》譜第一部,包括葉文所謂一二兩篇,共一四四字,其中舞、挼、摇僅四八;《浣溪沙》全譜共二二二字,舞、挼、摇僅八二。是否已盡舞譜之作用,以及原譜是否如此,實皆爲問題。更從送、摇、招、邀四字看:葉文認送兼爲聲與拍,並非舞容;招爲拍;邀可能即六譜中之約,是否舞容不詳;其確爲舞容者,僅餘一"摇"字而已。而朱熹之斷四字,則明明曰"其狀有四",是皆爲容,而非他也。葉文於此點之論據,顯然未充。文内其他牽混容、拍、聲三事處,不備舉。

（二）酒令中較簡之舞,與樂曲正常之舞,二者亦宜分别而毋混也。——敦煌六譜,據現有資料,並未表示其爲酒令中著詞之舞。故兹得假定其爲六調正常歌舞時之全譜,而非酒令間所用,已經簡化之譜,即不能以打令目之。朱熹曰"唐人俗舞,謂之打令",實已不合。因打令專指酒令中之舞著詞,而俗舞範圍,則甚廣泛;應用之方面,不勝枚舉,何止酒令一端!例如《破陣樂舞》、《霓裳羽衣舞》、《柘枝舞》等,皆唐代極盛行、極精美之俗舞也,豈得謂之"打令"乎?故朱説應修正爲:"唐人酒令中之俗舞,謂之打令。"而葉文竟曰:"敦煌殘譜……爲打令譜子,當無可疑。"又曰:"敦煌打令殘譜,計存六調。"此實又一根本問題,有待商榷者。葉文論六調曰:"六調者……皆晚唐五代令詞恒調。"此説當爲其

上一偏向之根源所在。蓋未查六調中之《鳳歸雲》，其敦煌曲辭有八十二字，已非後世所謂小令；而《雙鸝子》之體調，據上文所及，亦非北宋《雙燕兒》之短調所能比同；則用後世對於詞體之"小令"名稱，加諸六調，概認爲令詞，遂目其舞爲"打令"，可乎？認"打令"之"令"爲後世詞體中"小令"之"令"，而不詳其爲唐人"酒令"之"令"，無怪乎所論斷者有未合矣。不但歌令、打令，與正常之樂舞，不宜相混，即同一酒令範圍内，凡爲諧謔、譏諷、簡短韻語，其辭並不入曲調而可歌者，或爲手勢，表演簡單動作而已，並不入曲調之可舞者，亦當劃之於歌令、打令之著詞範圍以外。因既無舞在，唐人即未嘗云"打"也。此層已出討論六譜範圍以外，附帶及之。

（三）宋及宋以後情形，與唐代之情形，二者亦宜分别而毋混也。——例如宋以後之合生，迥非唐之合生；宋以後之打令、要令，迥非唐之打令與抛要；宋以後酒令中之送、搖，如劉攽所釋。迥非唐舞譜中之送、搖等，皆是。兹仍以打令言之：唐之打令爲酒令中舞著詞；北宋末年之打令，如《唐語林》所云。爲優伶家用手打令以爲戲，然畢竟猶用手作勢也；南宋之打令，與打馬、打雜劇、打諢等並稱，見劉昌詩《蘆浦筆記》三。見猶後世語中"打牌"、"打燈虎"、"打趣"之謂"打"，且不曾作手勢矣；降及金元之纏令、要令，既屬之小樂器，見陶宗儀《輟耕録》。明明爲要鈴，或繞繩抽之使鳴，去唐之"打令"，毋乃更遠！而葉文從金元玩要鈴之必中節，推定敦煌舞譜中之"令ク"，或"令クク"，乃表示節拍，曰："總之，謂令詞或歌令者，已爲音樂上之引申義，非復樂器之名矣。"一若"令"爲樂器之名，乃在稱"令詞"或"歌令"之前者，誠不可解矣。

除上三點有原則性者外，葉文所舉，尚有數事，在本文討論範圍以内者。一曰論六譜之時代：葉文祇指《鳳歸雲》名始見《教坊記》，另謂《雙鸝子》即北宋之《雙燕兒》；餘四調均認爲始於晚唐五代，遂曰："要之此譜時代在晚唐五季蓋無可疑也。"其實除《雙鸝子》外，餘五調名，均見《教坊記》；因此，六譜時代，有提前在盛唐之可能，不能定在晚唐五代。二曰分析六譜之單位：六譜説明内，於"段"字鈎勒甚細，輪廓分明，並無疑義。因"段"乃舞譜之重要單位，故《遐方遠》之譜五段，而有"打《五段子》送"語。説明之中，皆先曰"前後段"，後曰"准前"，謂前段也。又每

指明前四段之拍如何，後四段之拍如何。於段之整個制度，均無不合。更如《雙鷀子》説明内，稱“三段單舖，中段倒四位”，其全譜必爲三段可知。《南鄉子》與《浣溪沙》之節拍，均劃分前後段以説明。——綜上種種，譜内“段”之單位，實具體而且確定，已無可動揺。本文在“段”以下，擬“行”、“節”、“字”三小單位，以便討論，雖不必爲唐人之所有，似尚無悖於事也。葉文則不然：以“段”爲篇，以“行”爲段。其説云——

> “敦煌打令殘譜計存六調，共十四篇。其一調二篇或三篇相連者，輒書‘准前’，意或是一調同時叠奏之往復。然即一調中，各篇格式亦不相同，意當時一調非止一譜，隨宜拍奏，靡有定程。故欲於此殘譜中求得一通例而闡明歌舞與詞句長短之關係，殆不可能。……又每篇節目以四段爲常，亦有八段或二段者，當皆四段之重叠，分析。”

夫以篇代段，不過名稱不同，於唐譜内容，猶可無改；因唐譜中原無“篇”之名目，假設其有，尚不妨也。乃復以“段”指“行”，則與“段”義之在原譜中，已經固定而普遍使用者，勢必衝突混亂。一般考據家，鮮有不尊重原始資料中之原名者。今擬名與原名雷同，移原名於別義，其可能發生之誤會，將不勝舉！且屬無謂。三曰臆測唐譜之作用：上引葉文，謂“一調非止一譜，隨宜拍奏，靡有定程”。又謂八或二段，皆四段之重叠與分析。此等臆測，或言之不詳，或羌無依據，恐皆非唐人之事實。尤其吾人今日之於原譜，尚未能把握條理，闡明真相，而遽謂其“隨宜拍奏，靡有定程”，未免有輕斷了事之嫌，毋乃不可！唐人文藝，雖酒令小端之所表現者，亦復律令謹嚴，未嘗苟且。何況樂曲，每調皆有一定之腔譜，舞緣樂制，步趨相銜，安見其爲“隨宜”與“靡定”歟？主張偏向如此。竊恐於衡鑑唐代文化之真相，將或有損，殊非所宜耳。

劍器舞考

此外尚有一久懸未決之問題，亦屬敦煌樂舞之範圍内，應於此節詳之者，乃唐人《劍器舞》之舞具，舞容，究屬如何也。唐人舞説中，對於此舞，祇有段安節《樂府雜録》曾列之於健舞，而未詳其制。其他詩篇小説

中，雖有描寫，均不着邊際。姚合有《劍器詞》四首，人皆未曾引用，亦仍爲孤證，未足以定其説。敦煌曲内，列大曲《劍器詞》一套，乃大有裨於此舞之認識；此項資料，應善爲使用。前人對於此舞之見解，已可括爲三説，皆不健全；得敦煌資料，乃成立第四説，似已逼近事實矣！兹綜合唐宋兩代《劍器舞》之情形，具論如次。至關於《劍器》之樂曲部分，已略見上文曲調考證，兹不泛及。參看後記劍器條。

（一）《劍器》即《雙劍説》——唐鄭嵎《津陽門》詩曰："公孫劍伎方神奇！"注："有公孫大娘舞劍，當時號爲雄妙。"此舞劍器爲舞劍説之最早依據也。清宋翔鳳《過庭録》十六據此，設爲舞劍説，謂"以'劍器'爲舞曲，而非舞劍，則不可"。又引《舊唐書·音樂志》："梁有跳劍伎、吞劍伎，今並存，亦謂舞樂。"指爲"鄭嵎'劍伎'之説所由出也"。近人陳寅恪《元白詩箋證》衹引《明皇雜録》："上素曉音律，時有公孫大娘者，善舞劍，能爲鄰里曲，裴將軍滿堂勢，《西河劍器渾脱》——遺研妙！疑有脱字。皆冠絶於時"，遂亦認"劍器"爲劍。不知《雜録》明明將劍與《劍器》，分作兩事舉之，中間且隔有"鄰里曲"與"滿堂勢"，文意無牽混可能，何從强合二者爲一？陳氏又謂近四川出土之古磚，有繪寫舞《劍器渾脱》之狀者，可資參證。實則陳氏所指之磚，乃漢磚，非唐磚；磚上衹有人作舞劍之狀，並無文字；所謂舞《劍器渾脱》之繪寫，實無依據。陳氏旨在證明白居易新樂府《立部伎》一首内"舞雙劍，跳七丸"之"舞雙劍"，即舞劍器，但此願終於未諧。前人將舞劍與跳丸二事並稱，誠如陳氏所引，從張衡《西京賦》及《魏略》内即爾。但二者乃男女伎人皆可以弄之普通舊伎，而舞《劍器》乃唐武后時新創特有之女伎也。舞雙劍倘即舞《劍器》，白詩内不至與舊伎之跳丸並舉。故《劍器舞》爲單純舞雙劍之説，必不成立。

《明皇雜録》云云，實爲舞雙劍説與非舞雙劍説，二者中間之轉捩點。能將此條内容確定，則《劍器舞》究竟何指，不難迎刃而解。其曰"善舞劍"與"裴將軍滿堂勢"，二語乃指一藝；中間雖隔"能爲鄰里曲"，事仍顯然。《白孔六帖》三十二，引《明皇雜録》云：

"吴道元善畫。將軍裴旻，請畫天宫寺壁。道元曰：'聞將軍善舞劍，願作氣，以助揮毫。'旻欣然爲舞一曲。道元看畢，奮筆立成，

若有神助。”

《太平廣記》二一一,吴道玄條,引《唐函斷》云:

“開元中,駕幸東洛,吴生與裴旻、張旭相遇,各陳所能——裴劍舞一曲,張書一壁,吴畫一壁。”

又引《獨異志》云:

“開元中,將軍裴旻居母喪,詣道子,請於東都天宫寺畫神鬼數壁,以資冥助。道子答曰:‘廢畫已久。若將軍有意,爲吾纏結舞劍一曲,庶因猛勵,獲通幽冥。’旻於是脱去縗服,若常時裝飾,走馬如飛,左旋右抽,擲劍入雲,高數十丈,若電光下射,漫引手執鞘承之,劍透空而入。觀者數千百人,無不驚慄!”

據此,可知《明皇雜録》所謂“裴將軍滿堂勢”者,即指裴旻或裴閔之劍伎,直跳丸、跳劍、騰虛、踏空一類之雜伎,且未見其爲舞雙劍也,無論《劍器》矣。顧此伎雖亦恰爲公孫氏之所擅,要與《西河劍器渾脱》爲兩伎,不容牽混爲一耳。鄭嵎所指,亦此種劍伎,而非《劍器舞》。裴伎既皆曰“一曲”,足見舞時亦有聲樂在旁,惜諸書均言之不詳。唐人打毬時亦奏樂,不僅舞劍。此曰“一曲”,疑非舞劍有節拍,乃器樂伴奏,所以壯勢耳。近人趙邦彦《漢畫所見游戲考》,謂漢時之跳丸,跳劍:“跳,指飛擲空中而接之也。”又謂漢戲丸劍,即有鼓樂爲節,從石刻拓片可證明。此風必延至唐代未廢。《雜録》共舉公孫氏所擅不同之伎三,而出四語,夾雜無序,讀者易生誤會。原文或作“善舞劍,裴將軍滿堂勢;能爲鄰里曲,《西河劍器渾脱》”。前二語指技擊,後二語指歌舞。臆測如此,當待善本以求證。再何謂“鄰里曲”?何謂“滿堂勢”?迄無的解,尤待考明。《全唐詩》四,張旭傳:“自言:始見公主擔夫爭道,又聞鼓吹,而得筆法意;觀公孫大娘舞劍器,乃盡其神。時以李白歌詩、旭草書及裴旻劍舞爲三絶!”未混劍器與劍舞爲一。“鄰里曲”説,參看下文論作者。

(二)《劍器舞》乃雄裝空手而舞説——杜甫《觀公孫大娘弟子舞〈劍器〉行》序云:

“大曆二年十月十九日,夔府别駕元持宅,見臨潁李十二娘舞《劍器》,壯其蔚跂。問其所師,曰:‘余公孫大娘弟子也。’開元三載,余尚童稚,記於郾城,觀公孫氏舞《劍器渾脱》,瀏漓頓挫,獨出

冠時！自高頭宜春、梨園二教坊内人，洎外供奉舞女，曉是舞者，聖文神武皇帝初，公孫一人而已！……往者吴人張旭，善草書帖數，嘗於鄴縣，見公孫大娘舞《西河劍器》，自此草書長進，豪蕩感激，即公孫可知矣。”

據此，可知此舞：(甲)舞者專屬於女伎；(乙)技屬特長，非普通舞女皆擅者；《劍器行》曰："先帝侍女八千人，公孫劍器初第一。"(丙)《劍器》而帶《渾脱》，爲舞曲而兼戲曲，詳篇末考屑。其非普通之舞劍，更可證明。詩中狀舞態之四句曰：

"爠如羿射九日落；矯如群帝驂龍翔。來如雷霆收震怒；罷如江海凝青光。"

祇形容光彩聲響，而未明此聲光從何發出。惟並非發自普通之劍或雙劍之聲光，乃可斷言。蘇涣與杜甫同時，有《贈零陵僧詩》一作《懷素上人草書歌》。云：

"忽如裴旻舞雙劍，七星錯落纏蛟龍。……《西河舞劍》氣凌雲，孤蓬自振惟有君。……"

宋翔鳳《過庭録》僅引後二句，謂與鄭嵎詩同："此並是唐人，去杜甚近，並以爲舞劍也。"實則大非！蘇詩以舞雙劍與舞《劍器》前後分喻，足證是二事。豈有一事而前後重複引喻之理！對於《劍器》之舞勢，但取其"氣凌雲"與"孤蓬自振"而已，正與杜詩序中"瀏漓頓挫"與"一人而已"之兩義合。對於雙劍，則取其形，曰"七星錯落"，彼此顯然有別。其不曰"舞《劍器》"而曰"舞劍"者，或因限於詩句七言，或因詞章之體，涉筆成句，初不爲後來考據地也。范攄《雲溪友議》中卷，列舉明皇之伶官，稱"公孫大娘舞劍"，殆亦含混之辭，或兼指雙劍與《劍器》二事而言。更如《樂府雜録》云：

"開元中，有公孫大娘，善舞《劍器》。僧懷素見之，草書遂長，蓋準其頓挫之勢也。"

《唐書·張旭傳》《國史補》上略同。云：

"旭自言：見公主擔夫爭道，又聞鼓吹，而得筆法；觀倡公孫舞《劍器》，得其神。"

宋郭熙《山水訓》云：

"懷素夜聞嘉陵江水聲，而草聖益佳！張顛見公孫大娘舞《劍器》，而筆勢益俊！"

他如宋張端義《貴耳集》，稱李清照《聲聲慢》連下十四叠字，喻爲公孫大娘舞《劍器》手。明李日華《紫桃軒雜綴》稱："驚沙振蓬，獰獸渴驥，與擔夫之爭，公孫之舞，嘉陵江之水聲，皆怒也。"凡此皆謂得舞《劍器》之神態氣勢而已，其意皆與蘇涣詩合。——以上數條，説明《劍器舞》有一種特殊姿勢，善舞者表之於神態，足以感召觀者，使通於所習之他藝，而自然精進，莫測其所以然。較之吴道子畫，受裴旻舞劍之影響，"庶因猛勵，獲通幽冥"者，益爲神妙矣！東坡題跋"書張少公判狀"條，謂"古人得筆法有所自。張以劍器，容有是理"。蓋信其有也。

唐司空圖《劍器》詩——

"樓下公孫昔擅場，空教女子愛軍裝。潼關一敗胡兒喜，簇馬驪山看御湯。"

始奠《劍器舞》作軍裝之説。馬端臨《通考》舞部云：

"《劍器》，古武舞之曲名。其舞用女伎，雄裝，空手而舞。"

明張自烈《正字通》因之。雄裝説，與司空圖詩合。至於空手説，未知何本，方以智《通雅》三十云：

"《劍器》乃武舞之曲名。健舞，武舞也。……子美'公孫大娘歌'，無一字涉劍，可知矣。徐文長載此。"

清胡鳴玉《訂訛雜録》三，因《通考》説："今人意，以劍器爲刀劍之器，非是。"總之，杜蘇二詩皆未示劍器爲劍，馬、張、徐、方、胡諸人皆不主劍器爲劍。——此第二説之所以成立也。惟既曰"空手而舞"，何以得《劍器》之名？却無交代。並於杜詩所示之聲光，既不涉劍，却涉何物？亦未詳。梁劉勰《新論》曰："鑄劍者使金不至折，錫不及卷。製器者使緩而能晞，急而能牢。……故能劍、器兼善。"此蓋謂以鋼鐵鑄劍，與製器物之别，劍與器乃二事。觀下文第四説之内容，劍器舞之劍與器，亦非一物。唐之舞名，或即取劉説，亦未可知。

（三）《劍器舞》乃舞綵帛所結之毬説——清桂馥《札樸》六云——

"姜君元吉言：在甘肅，見女子，以丈餘綵帛，結兩頭，雙手持之而舞，有如流星。問何名，曰：'劍器也。'乃知公孫大娘所舞即此。"

此條資料，來自西北民間，良可寶貴！（甲）亦爲女伎，與唐時合；（乙）並不空手，庶幾聲光有所自發；（丙）流星之喻，或不但喻其旋轉，且示其始也亦爲有光之體；（丁）既雙手持舞，是雙手皆有所占，勢不能再執他物矣。因此，實暗示吾人：正式之劍器，除劍外，或尚有特製可發聲光之器在內。民間仿効，得其大意而已，乃用綵帛結毬。此舞至清末，尚流傳於西北民間，乃一極饒趣味之事！惜姜元吉之言，未傳其舞勢，致不得與所謂"瀏漓頓挫"四字相折證。固知先民文藝之保存，不僅屬於遺墟掩没之甲骨金石，石室封存之織繡寫卷，巖窟儲藏之造像壁畫等而已；即如歌舞一端，古容古聲之流風餘韻，亦廣泛留存於祖國有關地帶之民謠俗戲之中。安得有力者，作有系統之調查，與無形體之挖掘，早爲著録，毋使其日趨湮没歟！《紫桃軒雜綴》三："古……舞尤失傳。今優場中'走三方'、'擺陣'、'跌打'之類，皆其遺意。余在中州，與士大夫宴會，見有戴高竿、舞翠盤、獅子生兒、沐猴戲狗之技。想古之善舞柘枝、鸜鴝，亦不踰是。"又近人楊憲益《零墨新箋》云："蘄州一帶是山地，所以易於保留舊的文化。由西涼伎被保存了一千年的事實看來，可能在我國各地的山岳區域裏，還有許多唐代或更古的樂曲被保存着。"——皆其例也。

（四）《劍器舞》兼用武器、旗幟、火炬等物説——《全唐詩》十九，載姚合《劍器詞》三首，其前二首云：

> "聖朝能用將，破敵速如神！掉劍龍纏臂，開旗火滿身。積屍川没岸，流血野無塵。今日當場舞，應知是戰人。
>
> 晝渡黄河水，將軍險用師。雪光便著甲，風力不禁旗。陣變龍蛇活，軍雄鼓角知。今朝重起舞，記得戰酣時。"

敦煌曲《劍器詞》三首之二云：

> "皇帝持刀强，一一上秦王。聞賊勇勇勇！擬欲向前湯。心手三五個，萬人誰敢當！從家緣業重，終日事三郎。〔一〇一八〕
>
> 排備白旗舞，先自有由來。合如花焰秀，散若電光開。喊聲天地裂，騰踏山岳摧！《劍器》呈多少？《渾脱》向前來。"〔一〇二〇〕

此皆《劍器》曲辭，與詠《劍器舞》之詩篇不同。内容可能與舞具、舞容等無關，亦可能爲考訂舞具、舞容等之直接資料，較之空洞詠舞之詩篇，僅

屬間接資料者，尤爲可信：全視其辭之表現如何而定。詳玩上列四辭，在在足以爲考訂此舞之資料，因得指出下列六點——

（一）此舞始爲女伎、武舞；繼乃爲軍人所採用，狀戰陣之容，以增敵愾，勵忠勇，當不復賴專門之女伎以表演。

（二）採爲軍舞以後，乃改獨舞爲隊舞。除各個舞者之動作外，兼以隊形象陣容，而當場變化，所謂“陣變龍蛇活”是。敦煌辭〔一〇一九〕中，亦有“恒日在陣前”句。

（三）手中或掉劍，或持刀，並不拘於舞名“劍器”二字，非有劍不可。下文引宋史所謂“器仗”，實包含此處（三）（四）（五）三條所舉諸物在内。

（四）隊中執旗而舞之人，必不在少。

（五）在旗之開合之間，遂有電光、花焰與火滿身，種種表現。宜乎杜詩曰：“㸌如”、“日落”矣。但火焰究發自何體？豈夾雜於旗具之間，在舞者手内，尚有許多類似火炬之發光體歟？抑如辭所云，僅僅白旗開合之所象歟？既曰“火滿身”，當非開旗所能致。此點尚非上列四辭所能徹底説明。

（六）姚辭有“軍雄鼓角”，敦煌辭有“喊聲”與“騰踏”聲，此杜詩所以曰“雷霆收震怒”歟？

綜上四説，可知此舞在唐，當分兩種：初期僅爲女舞，雄裝獨演，手中持發光體，於激烈之金鼓聲中出場，舞姿妍妙，舞勢酣暢。雖已舞罷，而觀者爲之目眩神移，仿佛場中尚有餘聲繞梁，餘光耀彩。後期則於女伎之外，兼爲軍舞，唐代軍人，藉戲弄爲娱樂，係常有事。司空圖詩：“處處亭臺只壞牆，軍營人學内人妝①。太平故事因君唱，馬上曾聽隔教坊。”可見一斑。列陣表演，變化甚多；演員於武器而外，盛張旗幟、火炬，鼓角齊鳴，相和應節，逼真戰陣。此二種内，歌舞均各三遍，樂當不止三遍。然後遞入《渾脱》。——揣測如此，不知去當時之事實，遠近何似。

觀於中宗神龍二年，吕元泰上書曰：“比見坊邑，相率爲渾脱隊，駿

① 今校：“内人妝”，原作“内家裝”，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

馬胡服,名曰《蘇幕遮》。旗鼓相當,軍陣勢也;騰逐喧譟,戰爭象也。"與上文所考《劍器舞》之情形,如出一轍。宜乎二舞慣相連續,實非無因。

更如《東京夢華録》七,叙北宋時駕幸寶津樓,諸軍呈百戲曰——

> "諸軍百戲,呈於樓下。……一紅巾者,手執兩白旗子,跳躍旋風而舞,謂之'撲旗子'。……有花裝輕健軍士百餘,前列旗幟,各執雉尾、蠻牌、木刀。初成行列拜舞,互變開門奪橋等陣;然後列成偃月陣,樂部復動《蠻牌令》數曲,兩人出陣對舞,如擊刺之狀。……忽作一聲,如霹靂,謂之爆仗,則蠻牌者引退,煙火大起。……烟中有七人。……内一人,金花小帽,執白旗,餘皆頭巾,執真刀,互相格鬬擊刺。……喝喊變陣子數次,成一字陣,兩兩出陣格鬬,作奪刀擊刺之態。……"

所謂撲旗子及刀牌、變陣、擊刺、爆仗、煙火、喝喊種種,與杜詩所詠,姚合及敦煌之辭所紀,無不相合。今而後研究北宋軍戲者,當知其所本。有此初唐與北宋之二證,益知上項揣測,當不至於全誤耳。參看篇末考肩渾脱條。

曰舞劍,亦不盡虛;曰舞綵球,乃模仿之遺意而已。至何以謂之"劍器",雖尚未能確切解答。要之:"劍"指武器,"器"另指旗炬諸物,則大致可定。《文獻通考》空手而舞説殆難成立。《宋史·樂志》述隊舞,詳下文。"二曰劍器隊……帶器仗。""器仗"何物? 並無明文。蜀馬鑑續事始"器仗"條,引二儀實録云:"有虞氏之始也,韣鹿,箭筒;韔靴,張弓袋也;又有施弓袋,謂之三仗。"是以弓箭儲器爲主,未及刀劍。北宋所謂"器仗",或去此不遠。宋無名氏《應用碎金》羅振玉《百爵齋叢書》。"技樂第三十七",先有"技藝類",列鬬牛、纏馬、舞劍、吞槍等;後有"舞旋類",列隊舞、《柘枝》……《劍器》、神杖等。所謂"神杖",可能爲《劍器舞》所用,亦可能指别一舞。《通考》一四五遽曰:"'器仗'謂劍。《劍器》用劍,猶抛毬樂隊之用繡毬,採蓮隊之執蓮花也。"實屬武斷! 使"器仗"果爲劍而已,《宋史》何不逕曰"帶劍"? 何以必曰"帶器仗"?《宋史》於抛毬樂隊則曰"奉繡毬",於採蓮隊則曰"執蓮花",而不曰"毬仗"與"花仗",何也? 宋翔鳳謂:"樂府凡鞞、鐸、巾、拂、之舞,所持即是鞞、鐸、巾、拂,則無疑乎《劍器》之用劍。"此説亦未周匝。因舞名若曰"劍舞",所持

者自當爲劍，毋庸致疑；今所疑者，乃《劍器舞》之究否單純用劍耳。猶之《柘枝舞》，是否手執柘枝，抑頭戴柘枝，抑“柘枝”與柘樹之枝無涉，有待肯定；不能謂既曰《柘枝舞》，手中必然持柘樹之枝也。即以隋代之鞞、鐸、巾、拂四舞論：《隋書・音樂志》已明謂：“帝曰：‘其聲音、節奏及舞，悉宜依舊；惟舞人不須捉鞞、拂等。’”以此類彼，則又安能謂《劍器舞》之必捉劍歟？

日本所傳唐樂中，有《劍器渾脱》，屬盤涉調。《古事類苑》、《大日本史》、《藝苑日鈔》均載之。《藝苑日鈔》謂“由西域來，入之散樂。又或由此影響，而生雜藝中振劍而舞者；一説女伎，無持劍舞者，此説如何，未可定耳。”論而不斷，雖較客觀，惟既曰“雜藝”，又曰“散樂”，已分明認爲舞劍、跳丸之類，而並非燕樂中大曲之歌舞矣。《古事類苑》謂《劍器》乃“中曲，破，三帖，各二十拍，後伕。《渾脱》十六拍，舞者有數十人之多，疾走而出。同時又奏雜技。”此所言較爲切實。“帖”猶我之云“遍”也。可知《劍器》大曲之全樂，必不止三遍，亦非每遍皆有辭。姚合及敦煌各三辭，乃配合大曲諸遍内破曲之三遍者。舞者有數十人之多云云，可能兼指《劍器舞》言，則與上文所謂軍舞、隊舞正合。雜技之奏，既曰“同時”，或即指刀劍、火炬、旗幟之舞而言，並非謂《劍器渾脱》全部之舞，屬於散樂與雜伎也。

《樂府雜録》謂《劍器》爲健舞曲，與其他之健舞曲，如《阿遼》、《柘枝》、《胡旋》，《胡騰》、《拂林》等，當不無關係。尤其《柘枝舞》，兼有軟舞、健舞二種，可因比較，而驗其同異。據唐盧肇《湖南觀雙柘枝舞賦》，及沈亞之《柘枝舞賦》：《柘枝舞》亦爲女伎雄裝；盧賦云：“媚戎服之豪俠。”“我之服也，非妹喜之牝雞；我之容也，匪木蘭之雄兔。”沈賦云：“盡戎服於弱媚。”所謂“戎服”，無論爲戎夷之服，或軍戎之服，皆爲男裝無疑。其節舞之樂器，亦以鼓爲最要。盧賦云：“則有拂菻妖姿，西河別部。”沈賦云：“見孫律於武姓，入西河之《劍器》。”——皆指《柘枝舞》將終時，歌入西河調，與《劍器》曲同。歌聲既如此相通，舞容或亦相仿；而所謂“見孫律於武姓”者，或指《孫武順聖樂舞》，亦女伎戎装也。此舞既與《柘枝舞》接近，其與《劍器舞》，或亦有契合之處。拂菻既曰“妖姿”，殆亦妹喜之牝雞……木蘭之雄兔耳。再則《劍器舞》變爲軍舞後，其摹

擬衝鋒陷陣、殺敵致果之情形，又不免與《破陣樂》之舞相近。張説《破陣樂》辭曰：

“漢兵出頓金微[①]，照日明光鐵衣。百里火幡[②]焰焰，千行雲騎騑騑！蹙踏遼河自竭，鼓譟燕山可飛！”

所述種種，去上列《劍器詞》四首，並不甚遠；舞容當亦有部分之類似。然則《劍器》除已與《渾脱》成爲互相聯繫之二舞外，並與《柘枝》、《拂林》、《順聖》、《破陣》諸舞，屬同一類型，是亦研究敦煌《劍器》之舞容時，所不可不察者。

至於宋代《劍器舞》，本不在本文討論範圍内；衹以明其流變，並涉及《劍器》二字之解釋，亦附及焉。

《宋史》一四二，謂“隊舞之制，其名各十。小兒隊凡七十二人。……二曰劍器隊，衣五色繡羅襦，裹交脚幞頭，紅羅繡抹額，帶器仗。”據此，用小兒，不用女伎或軍士，一變也；不用戎裝，二變也。然猶曰劍器隊，與“帶器仗”，不離“器”字，其非單純舞劍可知。此種隊舞之制，初爲北宋宫廷之舞；其中必尚保存唐舞之情形不少。陳暘《樂書》一八四之所云，與《宋史》略同，惟獨稱《劍氣》，豈因對“器”字不得其解，始改之歟？

降及南宋，惟有史浩《鄮峰真隱大曲》内所載民間“劍舞”一篇可考。全篇所示，名副其實，完全舞劍，别無器仗，故開始勾念之辭中，盡是干將、莫邪、龍泉、秋水等劍名。但其所有歌舞中，又屢牽涉《劍器》，應爲剖明。查篇内共列歌舞四場，包含歌五曲，舞五段，演故事兩件。第一場：二舞者——雖未言明男女，應皆男也——樂部若干人。提綱云：“樂部唱《劍器曲破》，作舞一段了，二舞者同唱《霜天曉角》。”此場不演故事，而舞則一段，歌則二曲。《劍器曲破》，乃其所歌，應是南宋大曲《劍器》之入破各遍。惜辭未載，不得與姚合及敦煌之辭比較。此場之舞不明，可能亦用南宋《劍器曲破》之舞也。第二場：二舞者，樂部若干人。

---

① 今校：“出頓金微”，原作“出屯金徽”。據《四部叢刊》影汲古閣本《樂府詩集》改。

② 今校：“火幡”，原作“火旛”。據《四部叢刊》影汲古閣本《樂府詩集》改。

提綱云："樂部唱曲子，作舞《劍器曲破》一段。"此場亦不演故事，舞一段，歌一曲。《劍器曲破》，乃其所舞；而所歌如何，却未明言，可能亦即當時《劍器曲破》之曲也。第三場：二舞者，二演員，應皆男；樂部若干人。提綱同第二場，惟無"作"字。此場演鴻門宴項莊舞劍，舞一段，歌一曲。第四場：一舞者，女裝；二演員，皆男；樂部若干人。提綱同第三場。此場演張旭、杜甫共觀公孫大娘舞《劍器》；勾念辭云："……豈唯張長史草書大進，抑亦杜工部麗句新成。稱妙一時，流芳萬古！宜呈雅態，以洽濃歡。"舞一段，歌一曲；畢，又加舞一段。此最後一段之舞，乃由第三場扮項莊之男裝者，重行登場，與此場扮公孫大娘之女裝者，二人合舞。漢唐同場，荒唐可喜！其念辭云："項伯有功扶帝業，大娘馳譽滿文場。——合兹二妙甚奇特！堪使嘉賓釂一觴。"下接念杜詩"㸌如羿射"四句。上文已引。念畢，收場。南宋官本雜劇名目内，有《霸王劍器》，應仍演鴻門故事。至於《病爺老劍器》，内容如何，則不可知矣。南宋此種大曲歌舞，較之唐或北宋，必已多變。如上文第一場内，舞者唱《霜天曉角》雜曲，與自己所舞，樂部所奏、所唱，均參差，未知何説。史氏集中其他大曲之舞亦然，皆唐與北宋所不經見。

據上所述，可知唐《劍器》之舞與曲，至南宋已皆廢。南宋之作劍舞，乃另一事。猶之唐《柘枝》歌舞之多遍者，北宋寇準雖酷好之，至南宋，亦廢。史浩大曲内之《柘枝》舞，已當時所新編；其去唐舞，必已遠矣。顧猶用之以表演唐《劍器舞》之故事，亦文人之狡獪，爲始料所不及。但對其内容若體認不清，徒因其用《劍器曲破》，用公孫大娘，用杜詩四句，遂以爲南宋人猶作唐之《劍器舞》，甚且據此以回證唐之《劍器舞》即爲舞劍，則謬之甚矣！王國維曾據南宋此舞，以判晚唐"樊噲排君難"歌劇爲"布置甚簡，動作有節"，完全不合，語詳《唐戲弄》。

第五章　雜考與臆説

此章所陳，乃關於敦煌曲之起源、名稱、時代、内容、作者、體裁、修辭，各方面之考證，並附文字之品藻及選目；而各種臆説，乃得寓於其間。

去蔽

研討敦煌寫曲，不可不先去胸中所有之蔽障。約言之，有五端——

一曰雅俗之蔽——如認文言雅，語體俗；合律雅，違律俗；叶韻雅，失韻俗；蘊藉雅，淺露俗；短章雅，慢詞俗；北宋晏殊譏柳永語，用意一半在此。文人之作雅，工伎之作俗等是。此乃前人之蔽，今人似已洞曉矣，但事實上並未能盡去之。例如《五更轉》、《十二時》、《百歲篇》等調，自羅振玉起，加以"俚語"、"俚曲"之名，見羅書目録後所記。不與其所另得之《望江南》、《菩薩蠻》、《魚歌子》、《長相思》、《雀踏枝》諸辭，等量齊觀；後之學者，乃循之不改。蓋因《五更轉》於後世爲里巷小曲，遂以後世之眼光，視唐曲亦如此，而别之曰"俚曲"；其餘二調，則聯類及之。殊不知《五更轉》在唐時，爲法曲樂章，太常寺之大樂署所典，且不入教坊，何俚之有？《十二時》源於齊梁；入唐，亦爲太常之樂，奏之殿廷，亦何俚之有？《百歲篇》源於晉陸機詩，入唐，曾爲宫廷舞曲，亦何俚之有？調固如此，即三調所有敦煌之傳辭，亦尚未臻俚俗之程度。詳下文論修辭。鄭振鐸繼羅氏，别之爲"俗曲"，在《中國俗文學史》内。或"民間雜曲"；在《敦煌的俗文學》内。佟晶心亦别之爲"俗曲"；在《探論寶卷在俗文學上的地位》一文。向達《唐代俗講考》則以爲類似今日之"小曲"；刁汝鈞《變文研究》載《文藝先鋒》八卷一期。别之爲"俗文"；王重民彙集敦煌曲，遂概予擯棄不録。夫雖俚、雖俗，尚且求之不得，不應擯棄，何况不俚、不俗！倘竟擯之，得毋有所蔽乎？

二曰俗雅之蔽——認爲俗者皆是，雅者皆非；出於工伎者皆是，出

於文人者皆非；歌唱之脚本爲高，詞章之選集可廢；里巷之歌謡爲準，專家之叶律爲迂；俗而至庸，仍取其俗；雅而得當，終惡其雅。尤有甚者，俗而有誤，却愛其誤；若損其誤，便以爲損其俗。一若俗文學或民間文藝，必須長期留滯於錯誤與殘損之間，非此便不可貴者，是不知果貴之歟？抑賤之？誠費解矣。夫民間文藝之可愛，在其本質之真樸，而不在其形式之粗陋，何况既非其本質，又非本形，而爲外在相加之跡象：或書手所致之錯誤，或年久所致之殘損乎？猶之愛兒童之天真純潔，而並愛及其頭面手足之污穢，衣衫之破損，體膚之創傷，不樂爲之洗滌、縫補與療治。此果真愛民間文藝者歟？此乃今人之蔽，雖通人亦有犯之而不自覺者矣。參看第三章"兩種主張"節内之第一種主張。

三曰齊雜之蔽——認爲五七言絶句乃詩，而非詞，必長短句始爲詞。其實所謂"詞"者，重在其爲樂曲之歌辭而已。自古迄今，任何時代之樂曲歌辭，無不齊言、雜言並用；唐五代兩宋之燕樂，豈能例外！此層在李調元《雨村詞話》之自序内，固可以驗；而最顯著之事實，莫如唐五代一般歌辭，在《尊前》、《花間》二集内所有之具體表現。二集，人皆以爲俱是長短句詞，其實《尊前》二百八十九首内，則有齊言百三十五首，占全數二分之一弱；《花間》五百首内，則有齊言百零八首，佔全數五分之一强。非齊雜並用而何？有當時用之，而後世不傳者，如敦煌曲未發現前，認爲唐五代詞未必真有長調，如《望江南》調，未必真有雙叠等。不傳而已，非當時之無也；一時不傳而已，非永久不傳也。學者若囿於及身耳目之所及，輕斷前世曰：某也有，某也無，某也是，某也非，毋乃縱情主觀，忽視事實，危險孰甚！又或守雜言而排齊言，認爲齊言必出於文人，緣於科舉，呆板短促，不易配合聲律；雜言必出於工伎，便於歌唱，活潑舒展，易諧音律。此等論斷，不但不能皆中事實，又每每以偏概全，尤爲失當。而且取徑既窄，入手遂偏，毫釐之差，動及千里！不啻就一人僅有之雙目，在事物之前，又自行掩蔽其一，其所體認與辨析者，詎尚能得其全乎！

四曰聲文之蔽——此蔽由前蔽而來，蔽在不知有聲，而祇知有文也。歌辭謂之"詞"，宋時始普遍，以往不然。只此"詞"之一字，若單獨運用，已有主文而不主聲之傾向矣！鄭樵《通志》"樂略"序曰："古之詩

曰歌行，後之詩曰古近二體。歌行主聲，二體主文。詩，爲聲也，不爲文也。”宋以後，不但古近二體之詩，主文而不主聲，並長短句曲子詞，亦復如此。及專門主文以後，遂忘却其主聲之本然。凡專就句法長短之形式以限所謂“詞”，並與齊言之詩劃鴻溝者，皆忘其本然以後之事耳，蔽之甚矣！如確立“歌辭”之概念，則詩詞之間無别也，衹别在有聲無聲之間，歌與不歌之間，合樂與不合樂之間而已。敦煌曲，唐之歌辭也，主聲而不主文者也。若用後世主文而不主聲之“詞”的觀念以迎送之，鮮有得其當者。

五曰奇正之蔽——真僞乃事物之本質，所當辨明；奇正乃人我之主觀，不妨捐棄。若歷史可以推翻，主觀不可動摇，又蔽之甚矣！例如北宋初年之作家，因見鼎州滄水驛樓之題壁，而及《古風集》内之所載，信李白有《菩薩蠻》辭，其事頗爲自然。猶之今人目睹敦煌寫卷内有無名氏詩，按之《全唐詩》某某人卷内所有，而信其屬於某某人也，未必不真。乃自明胡元瑞以來，構成李白不屑爲長短句詞之成見，詩詞之分，詩高詞卑之見，皆後人之所有，何能强李白亦有之。衹憑推想，别無實證；對於李白集中其他各種長短句辭，又不同樣否認，其説未必即真。詳下文論時代内《菩薩蠻》創調時期。考胡氏之説，唐圭璋《論李白〈菩薩蠻〉、〈憶秦娥〉詞》一文已駁之。但今人竟多不敢信從前説，惟恐被嗤爲淺陋，於是胡元瑞之臆説，乃控制學人之心理，至於數百年久。假如敦煌曲如《雲謡集》之《鳳歸雲》、《傾杯樂》等長調，曾有北宋人於編著之中，指爲唐人寫卷或題壁之作者，一經入明人之眼，並不研求事實，而專囿於成見，謬託高深，其受嗤鄙譏訕，被完全否定，尤有甚於李白《菩薩蠻》之所遭者，必矣！又如隋高祖時，牛弘等早有上壽歌辭，作長短句；煬帝與王胄，亦早有《紀遼東》長短句辭；詳下節論起源。許敬宗於唐初，又早經説明：當時社會已用六言之《三臺》及《傾杯》作豔曲；張鷟《遊仙窟》内，所載舞著詞之六言豔曲，非其實例乎？武后時之《黄麞歌》，傳唱頗盛，亦五七言句法也；雖不似後世詞體，但確爲當時之樂曲歌辭。若專以後世詞體之定型觀念，來否定唐代樂曲歌辭中之長短句者，不足與言詞之起源也。崔令欽《教坊記》著録開天間樂曲，早有七十餘調爲長短句詞；——凡此種種，未必皆不真也。而自宋沈括、朱熹輩囿於見

聞，創爲詞由詩變，始於中唐之説，未必即真。但近來中外人士，談詞之起源者，竟不顧歷史，避實就虚，以不守沈朱之説爲不通博，却不研求其説確否、通否，其可信之成分如何，遽然許其全稱肯定，一成不變。——是皆不免奇正觀念之爲蔽，終於習非成是，而不自覺也。日人青木正兒《關於詞格底長短句發達的原因》一文内，曾謂"我以爲朱子底説，顯有欲舉其一端，以遮蔽全般的獨斷的缺點"，可爲此説之證。日人目加田誠著《詞源流考》，見《服部古稀紀念論文集》，所論獨是，亦闢朱説。再作者早年寫《詞曲通義》諸稿，亦採沈朱之説，不自知其蔽也。

所尤當注及者：敦煌寫曲未發現前，吾人囿於耳目，蔽於若干成見，猶可説也；敦煌寫曲既發現後，直接打破吾人之成見者，已犖犖可數；其餘間接有關之諸端，若不循隅以自反，而於敦煌諸曲，仍憑其成見，作種種因襲之逆料，則未免辜負此空前可寶之新文獻，斯爲憾矣！如俞平伯《詩的歌與頌》及王集陰法魯序之所主張種種，皆是其例。或上文已詳，或詳下文。

起源

在文學史上，所謂最早之長短句詞，若從中唐劉白諸作，提前到敦煌曲内初盛唐諸作，其説之可信與否，首當視長短句詞之起源，究竟如何。尤其敦煌曲内之民間作品，質與量既如此，其淵源何自，當不能無明確之認識。三十年來，中日人士研究詞之起源者，説既多矣！但尚停滯在相互牴牾之間，去協議之階段甚遠。敦煌曲刊布，亦既三十年，而諸家在此項研究中，從未引作例證。本文開始應用此宗新材料，以探討詞之起源，按之常情，應能解決前所不能決之疑問，爲三十年來此項紛爭，作一總結。乃以下所陳，於此一使命，究曾實踐得幾分，作者慚愧！限於學識，不敢自信，仍待讀者高明之裁定耳。未詳之處，見拙著《唐聲詩考》第七章"與長短句曲子之關係"。

唐代燕樂，一面既承隋之所有，加以取捨，一面對於四方不斷侵入之裔樂，復聽其自由泛濫，無所成見。當時朝野所有樂曲之歌辭，自不能不分别求與此二者相應合。隋代清樂所用之歌辭，長短句原甚多；唐

人賡其聲,擬其辭者亦甚多。因被《樂府詩集》收入"清商曲辭",而不入"近代曲辭",於是後人乃概以齊梁樂府體之長短句目之,不信其同爲"近代曲辭",即不信其實際爲唐燕樂曲子辭中長短句之前身。如《長樂佳》、《懊儂歌》、《華山畿》、《讀曲歌》、《白石郎》、《繁霜》、《姑恩曲》、《神女歌》、《烏夜啼》、《拔蒲歌》、《壽陽樂》、《月節折楊柳歌》、《朝雲引》等,皆長短句,隋唐無名氏之作居多,並非齊梁舊篇,必須認清。明董逢元於《唐詞紀》外,曾選《詞原》二卷,專録古樂府之爲唐詞所本者,惟仍泛及齊梁,遂覺其遠而不切。殊不思隋之清商樂曲,傳入唐代者,猶有六十三曲之多,載在史書,斑斑可考。其曲辭之爲齊言者固多,而爲雜言者,由上文所述以推之,亦必不少。其在初盛唐人之歌唱與寫作中,豈有不起作用之理!幸而《隋書・音樂志》中,猶載有仁壽元年牛弘等所製"上壽歌辭",三言四句,五言二句,各爲對偶,而以七言一句承之,且叶平韻,逼近後世詞體。隋唐《音樂志》中,載蕭齊之"上壽曲辭"、"食舉樂辭"等,已多長短句,惟演進至隋而益成熟。張鷟《朝野僉載》内,所載隋唐歌詞,尤多長短句者,亦可參證。《樂府詩集》"近代曲辭"中,猶保存隋煬帝與王胄所作之《紀遼東》四首,其分片、立格、叶韻、平仄,無一非後來長短句詞之體,已確切無可否認。即隋賀若弼所製琴曲宫聲十小調,在宋人擬辭,已完全爲長短句詞,見宋惠洪《冷齋夜話》。隋唐之始辭如何,不難想見,因琴曲從無用近體詩者。故王灼《碧雞漫志》曰"蓋隋以來,今之所謂曲子者漸興";張炎《詞源》曰"粤自隋唐以來,聲詩間爲長短句"——皆無非憑事實以言耳,原不足異。

而後人論詞之起源者,却不願承認"上壽歌辭"及《紀遼東》等;但因其載在《隋書》與《樂府詩集》,亦不便以爲僞,更無從證明其僞,於是熟視無睹,存而不論;或論而不切,輕輕撇開;如龍沐勛《論詞體之演進》是其例。至其《中國韻文史》内,方變更態度,認《紀遼東》四辭爲後來倚聲填詞之祖。或避實就虚,混淆同異。如詹鍈《李白〈菩薩蠻〉、〈憶秦娥〉詞辨僞》(《真理雜誌》一卷一期内)拘執後世所謂"詞"之一名,指《紀遼東》雖載郭集,只是樂府,是隋唐雜曲,不屬唐之燕樂,不是詞。但於《紀遼東》之分片、立格、叶韻、平仄則不論,反指梁張率等《長相思》亦與《紀遼東》無别。究竟此二作,在分片、立格、叶韻、平仄上,有别無别,事實

俱在，人所共睹，不容牽混。蕭滌非《樂府填詞與韋昭》(《國文月刊》十四期)於《紀遼東》之作，舉爲樂府中填詞之例，仍視爲樂府。其所謂“填詞”，乃借用宋以後語，解釋樂府中聲同辭類之事實，標新立異而已，却亦不免似是而非，混淆同異之嫌矣。隋代既有如此之《紀遼東》等於前，故唐初即有長孫無忌之《新曲》，句法“七三、七三、七七、七七”，四平韻。王勃之《雜曲》，句法“四四、四四、四四、六六”，四平韻。閻朝隱之《采蓮女》，句法“三三、七、五五、七七”，四平韻。種種雜言於後，一一皆作長短句詞之體，確切無可否認，亦誠何足異！《新唐書·禮樂志》謂長孫無忌製《傾杯》曲，魏徵製《樂社》樂曲，虞世南製《英雄樂》曲，皆曰“曲”或“樂曲”，其中亦可能有長短句體。

至於六言之辭，雖亦爲齊言，但在後世人之眼光中，已不同於五七言詩，而視作齊言與雜言二者居間之體。六言之爲樂曲歌辭，早有於晉，不止於隋。晉陸機之《飲酒樂》辭，六言四句，與唐人之《回波樂》辭，實絲毫無異。料北齊陽俊之賣《陽五伴侶》，辭作六言，亦不外此，不知是用清樂，抑胡樂。初唐許敬宗謂當時已習以六言《傾杯》入豔曲；見上文去蔽。《傾杯》與《回波樂》，本皆飲酒之樂也，其在一般社會中應用之廣，可以想見。六言爲由齊言過渡至雜言之橋梁，當時雜言歌曲之早已達成，當亦可以想見。近人鄭賓于於《中國文學流變史》中，竭力尋迹初唐雜言歌辭，甚至將《回波樂》辭之六言强斷爲“二四”句法，於本調雖不合事實，却暗合當時六言之有轉變作用。——此乃唐代曲辭，繼承隋後，自始即齊言、雜言，二者並用，並不俟盛唐開天間始如此，一也。唐圭璋《雲謡集雜曲子校釋》，曾謂“隋已有詞之創作，更何疑於盛唐”，亦即此意。徐嘉瑞《詞曲與交通》云：“詞在初唐，已經懷孕，在晚唐就誕生了。”殊可尋味！自來文體之妊娠時間，無長至二百餘年者，非於受胎經過不願承認，即生辰八字不準耳。當改爲“隋代已經懷孕，初盛唐間已經誕生”。上文曲調考證，論《雲謡》十三調之前，曾引俞平伯語爲注，祇謂慢詞孕育於唐，而未言其分娩於唐，亦同一成問題。

上節所云，乃屬於國人自有之清樂範圍也。至於清樂以外，則皆胡樂之世界。胡樂之盛，自南北朝以迄唐代益有加，至玄宗時而造極，達於飽和。當時之曲，兼有純清樂者、純胡樂者及清胡雜揉、中外調和者

之三類。真所謂"聲辭繁雜,不可勝紀"!《樂府詩集》論近代曲辭語。雖不如花蕊《宫詞》"太常奏備三千曲"之誇,若總太常與教坊,雙方所有之曲以計之,至少亦當有一千至二千之數。以如許多之曲調,欲分别滿足齊雜言兩類曲辭合樂之要求,在質量方面,自可以取之皆當,而用之不竭。其結果當可躊躇滿志,各得其宜,毫無遺憾。至於以辭就聲者,如先有合生初唐或拍彈,盛唐創種種新聲,已流於人口,然後隨其曲度,以爲長短句辭,其事更輕而易舉,其勢亦順乎自然。近人張長弓《中國文學史新編》四十四節,謂"詞之起,是適應於樂曲的原故",甚合。如此主張之人極少!皆爲朱熹等以實字填詩樂之泛聲,遂成長短句之説所蔽耳。《事文類聚》續篇引《能改齋漫録》:"明皇尤溺於夷音,天下薰然成俗。於時才士,始依樂工拍担之聲,被之以辭句之長短,各隨曲度……"此節今傳本《能改齋漫録》似無之。其説甚諦。"拍担"即"拍彈"。據《杜陽雜編》、《盧氏雜説》等,此藝起晚唐,其實漢已有之。元稹《樂府古題》序中,謂操、引、謳、謡、歌、曲、詞、調之八體,皆在音聲者,"因聲以度詞,審調以節唱。句度長短之數,聲韻平上之差,莫不由於準度。……備曲度者,總得謂之歌、曲、詞、調。斯皆由樂以定辭,非選詞以配樂"。此所言者,分明兼包齊言、雜言二體在内。原不自元氏當時始,歷史上早已如此。顧辭循樂定,必在樂曲茂盛之期。元氏所言,無非基於開天之事實,先朝盛況,恍在目前耳。當時歌辭爲齊言、雜言,既皆先有豐富之樂曲在前,由聲而定,則其與聲樂配合之成績,必可密切自然,毫無勉强,亦從可知。故終唐之世,歌五七言詩不絶,至五代十國,猶盛唱《楊柳枝》、《浣溪沙》、《百歲篇》之諸齊言而不廢也;亦終唐之世,歌長短句調不絶,至五代十國,對於樂有偏好,風氣轉移,詩客不復顧忌,始公開爲曲子作辭,而其事益盛也。——此乃唐代曲辭,因在胡樂極盛,樂曲空前富贍之環境中,得以齊雜並用,自始至終,毫不竭蹶,不僅限盛唐開天之時而始然,二也。綜上二節所言,可知唐代音樂與言文,各在極盛之時,勢均力敵,難分强弱,難定主從。俞平伯於《詩的歌與誦》内,始謂"音樂占優勢,則引詩與樂合,而詩體旁出;言文的特質占優勢,則離去音樂,而詩體直下。唐以來千數百年詩體之演變,此一語足明其大凡"。對於唐代樂與詩各佔優勢,及齊言之詩,與雜言之調,同

時合樂兩層,俞氏此説,均未足解釋。既又曰"詩樂各走各的路,却顯出一代詩歌音樂的異樣隆盛來。離之雙美,合之不傷,唐人之謂也",庶幾近之。惟唐人專爲合樂而作詩者甚多,合之甚爲愜洽,豈但"不傷"而已哉!

證以敦煌曲:首推定格聯章之《十二時》,雜言也,肇始於齊梁間之釋寶誌,貫澈至南宋,皆信而有徵。其主曲與輔曲之間,儼然後世詞調之分片、换頭,而叶韻、平仄,並無別焉;較之牛弘之"上壽歌辭"、王胄之《紀遼東》,又早百餘年。《五更轉》,雜言也,則與《十二時》同時並用。其次《鬭百草》、《泛龍舟》之和聲辭,皆已雜言,皆隋清商樂曲之遺。其次《蘇莫遮》、《獻忠心》、《婆羅門》、《菩薩蠻》等,其創作時期,早可以在初唐,晚必不逾天寶——則皆顯屬於胡樂。岑參聞歌《鳳歸雲》,詳下文論體裁。楊玉環事用《内家嬌》,詳下文論時代(四)注。雖屬"大膽懷疑",亦復端緒自在。詳下文論時代。敦煌諸調之本辭,屬齊言聲詩者,首章"撮要"内曾列十三調。其中六朝舊曲有《百歲篇》,隋舊曲有《鬭百草》、《泛龍舟》、《水調詞》,初唐有《樂世詞》、《劍器詞》,盛唐有《何滿子》、《皇帝感》。其爲齊言、雜言,始終並用,無所軒輊與主從,與上所言,寧有乖忤!

唐時印刷術既尚不普遍,天寶十三載,大樂署改樂曲名,欲傳久遠,祇得將新曲名一本,立石刊於太常寺而已,見《唐會要》三三。五代王貞範亦將曲譜刊石以傳,見《北夢瑣言》。而燕樂發展之極,已蔚成千歌萬舞,詞山曲海,無限齊雜言之歌辭,連同工尺譜與舞譜,事實上均需要流傳,其道如何?惟有皆憑口授與筆寫耳。口授之專業,限於樂工歌伎,久之,自多訛誤,或有意更改;筆寫,事繁而物費,寫不勝寫,勢必擇要爲之,其量乃狹。五七言之曲辭,既與文人之詩篇,結爲一體,文人又擅長寫字,在此項被選擇中,齊言曲辭,自占優勢。故唐代文人,皆集其所作之歌與詩而合寫之,當時一部分之樂曲歌辭,即寓於其中,實顯然之事實。於是紛紛以"歌詩"爲集名,而不僅曰"詩",其因雖多,此實其一。如"李太白詩歌"、"李長吉詩歌"、羅隱"歌詩集";牛嶠、吴融、唐英、劉言史、趙摶之集,皆曰"歌詩"等是。他如《唐才子傳》稱莊南傑"工樂府雜歌";《閩川名士傳》稱周匡物"以歌詩著名";《宣室志》稱"貞元中,有李

生者……爲歌詩,人頗稱之";《抒情集》稱李廷壁"歌篇靡麗";《唐摭言》五,稱"令狐文公鎮三峰時,及秋賦,特置五場試:第一場雜文,第二場試歌篇";又八,稱汪遵"善爲歌詩";又九,稱秦韜玉"工長短歌";又十,稱孫定"詩歌千餘首"。齊已詩稱"孫郎中有樂府歌集"等,均是一義,不勝枚舉。至於爲古樂府或歌行體者,則别曰"歌行"。如許洞、李雱、李沆之集名是,見《紹興間祕書省續編到四庫闕書目》,顯與所謂"歌詩"者有異。唐人之詩與長短句,皆可以在所謂"樂府"或"曲子"中。至宋人始將詩與曲子對立。觀各家轉踏詠故事之作,每一故事之前爲"詩曰",其後爲"曲子",對比最爲顯著。宋人憑前代此類歌詩之寫本,編纂唐詩總集,亦每每仍其名曰"歌詩"。其尤著者,爲趙孟奎所編《分類唐歌詩》一百卷,三百五十三家,凡歌詩四萬餘首。其書雖已十九闕佚,而後來之《唐音統籤》、《全唐詩》等,仍其類也。夷考《全唐詩》内,有聲詩,有長短句辭,有大曲歌辭,甚至有戲曲歌辭。其説另詳。過去讀唐詩者,向不從此方面注意,祇知其爲詩,而未覺其爲歌,殊忽唐人命名"歌詩"之本旨矣。唐人普遍寫詩之規模與成就,如上所言,已可得其大概;豈敦煌寫曲,今日之所流傳,寥寥五百至一千首而已者,所能比擬!

然而敦煌一隅之寫曲,並非事實之全部也。當時各地所有樂工歌伎,於口授之不足,必亦普遍抄寫曲辭。其所寫者,必然(一)齊言、雜言不分;(二)正字、襯字與和聲皆無别;(三)作者之姓名不備;(四)訛别衍脱百出——正如敦煌寫曲所表現者是。與當時文人詩客,手自寫校歌詩卷子之精審情形,自必恰恰相反。類似敦煌寫卷之曲本,料當時必普遍天下,不限於西陲一隅獨有之,此可以斷言者。特敦煌氣候,最適宜於保存古文書,而又值石室封藏計劃之巧,故敦煌而外,尚未見他處有同樣之發現,並非唐時他處從無此類曲本之流行也。

查《雲謡集》寫於朱梁末年,假設即公元九二二年,則十八年後,九四〇年,後蜀廣政三年,《花間集》已編就。由此集以觀,是文人詩客已起而代替樂工歌伎等人之所爲,以向之專選歌詩、專寫歌詩者,兼加諸雜言之曲辭矣。《花間集》亦此種表現之一而已,其前後必尚有同性質之若干選集在。其中除《尊前》外,尚及知名者,有《家宴》、《遏雲》、《聚蘭》、《蘭畹》、《麟角》等,皆選而不傳,並非無選;徒因不傳,乃不及遍知

其内容耳。此類若干似《雲謡》之選本，在《雲謡》前後，流布於當時者，料北宋諸家，如張先、柳永、賀鑄輩，猶及見而用之。參看下文論修辭（乙）與柳永詞之比較。故凡《花間》以外之詞調，其名載於《教坊記》者，猶得見其辭於宋初諸家詞集中。或保存舊曲，或已因舊曲而易新聲，祇存其名而已。料初唐無名氏之少數雜言曲辭，如《三臺》、《傾杯》等是，皆由六言酒辭變成以後之新體豔曲。及盛唐無名氏之大量雜言曲辭，至宋初，皆尚有寫本流傳。而惜乎當時無人爲此輩先朝之無名作者，編一大規模之總集，有若《分類唐歌詩》一百卷者，《直齋書録》所列《萬曲類編》十卷，或者近之，惜無考。《花庵詞選》序稱《復雅歌詞》兼采唐宋，迄於宣和，凡四千三百餘首，其中爲今日未見之唐人曲辭，必亦不少耳。致後人不及見唐代早期之長短句歌辭，遂主觀否認《紀遼東》、《采蓮女》諸雜言，忽視《三臺》、《傾杯》之豔曲，懷疑《教坊記》三百餘名内七十餘名之辭體與時代，而斷定長短句詞盛唐未嘗有，或盛唐文人未嘗採用其體，遂指張志和之《漁歌子》、劉與白之《憶江南》，爲長短句詞之創始，可謂蔽矣！今敦煌曲内，不少盛唐作品在，是否可信，不妨就此直接資料，嚴加考覈，更毋庸再循舊途，暗中摸索也。

顧《花間》所選，雖以長短句爲多，而選者仍以與自己先後同時同仕，聲名顯著者之作品爲限。若世次稍遠，或無名氏之作，便一概不收。祇取其"邇來作者無愧前人"者；若前人中如"明皇朝則有李太白"輩之作，明明見及，亦皆不録，豈非蔽而又蔽歟！因此之故，在《雲謡》發現以後，仍有人誤會此事，假想爲初則盛唐人所爲，自後遂爾中斷，直至温柳，始繼其業。如唐氏《校釋》於説明小令慢詞悉起於盛唐後，復曰："特是文人……不屑遷就胡夷里巷之雜曲，遂致不能繼續發展。李白、韋應物……之倫……偶一染指，無意專攻。必待……温庭筠……大開風氣……柳永更以……長調填詞……重興絶業，蔚爲大觀！"須知此種中斷，事實上絶不可能！吾人不能憑李、韋之後，温、韋之前，長短句詞無多流傳，遂爲臆測如此。祇查盛唐以後，宫廷或民間，對於樂舞歌唱，是否曾經中斷。倘樂舞歌唱一日不中斷，則齊言雜言歌辭之寫作，必亦一日不中斷。上文已曰"選而不傳，並非無選"；此又當續曰："作而不選，並非無作。"夫已選者，尚且難傳，何況未經結集，散在民間者乎！其不

傳更在意中。《雲謡》從久已不傳，至忽然而傳，已足點醒吾人不少。若仍以古寫本、刻本、選本之失傳，遂認爲盛唐以後之寫作中斷，以《尊前》、《花間》、《金奩》之幸傳，遂認爲晚唐以後之寫作突興，豈非執象太泥乎！温庭筠所用十餘調，是否皆其自創，於另稿《唐詞考略》内詳之。近人張長弓《鼓子曲言》一曰："四百五十年之俗曲歷史，實耐人尋味。雜劇衰微，它擡起頭來；傳奇繁興，它潛伏在民間生長；傳奇衰微，它仍然方興未艾，以至於今。文人雅曲雖盛衰迭變，而民間俗曲，却一脈傳來。"明清間俗曲如此，唐代俗曲，亦大致如此，可參證。

爲隋唐樂府歌辭之總集者，尚有郭茂倩之《樂府詩集》在。郭氏時代雖在南宋，要其尚及目睹唐人曲辭寫本，則無待言。惟所見者已偏而不全，狹而不廣。自其見者言之：唐人聲詩之調名，載在《教坊記》及《唐會要》，而郭集一一以辭證實之者，竟達七十餘調之多，厥功甚偉！但自其未見者言之：唐人長短句詞之作，載在《尊前》、《花間》、《金奩》等書者，不下一百調，而郭集僅録《憶江南》、《調笑》、《瀟湘神》、《抛毬樂》、《三臺》等數調而已，殊不可解。例如温庭筠之齊梁樂府，及五七言聲詩，皆録矣，而長短句詞之不同者十九調，則一調不載，豈於《尊前》、《花間》、《金奩》三集，郭氏皆未及見耶？似乎不然。後世推崇郭集之精審者，甚至認爲隋唐長短句詞凡在郭集之外者，皆不可信。如胡適《詞的起源》，欲證明李白無《菩薩蠻》，曾云："《樂府詩集》遍載李白的樂府歌辭，而獨不收《憶秦娥》諸詞，這是很强的證據。"準此以言：郭集既不載温氏長短句詞，豈《花間》等集所載温詞之十九調、六十餘首，亦皆不可信耶？夫於小詞爲卓然大家如温氏之作，尚且完全失載，更何能望其載及如《雲謡》等無名之作歟！且考郭集"近代曲辭"之前，叙唐代燕樂之歷史，認爲始於武德、貞觀，盛於開元、天寶。……肅代以降，亦有因造；僖昭之亂，典章亡缺。其所存者，概可見矣。——其言甚確。但中間舉燕樂之曾經著録者，則僅及當時太常供奉之十四調、二百二十二曲，及梨園别教院法曲十一曲、雲韶樂二十曲而已；而於教坊所掌之大小三百二十四曲，則隻字未及。雖其各卷曲前之叙論中，曾屢引《教坊記》，即《教坊記》諸曲名，亦頗賴其所録之辭，一一證實；但郭氏於唐代樂曲之實際部居，似尚欠明析，於長短句調之體認，必難免誤解，且有所蔽。不

然，其書之"近代曲辭"數卷中，所應收之長短句調，必不至於僅僅《憶江南》、《調笑》等數調而已。造成此一重大缺陷，吾人再三尋繹，反覆比勘，實無法爲郭氏解釋。

北宋沈括，世次神宗，後於柳永約五十年。殆因環境不同，際會有别，於唐人長短句辭之早期寫本，竟未得見。沈氏所見者，僅貞元、元和間之物，遂認唐之長短句辭起於此時。又獨見王涯之作，遂曰："唐人乃以詞填入曲中，不復用和聲。此格雖云自王涯始，然貞元、元和間爲之者已多，亦有在涯之前者。"見《夢溪筆談》五。乃王涯之作，今日偏一無所見。《宋史·藝文志》列王涯《翰林歌詞》一卷，當時既傳，不知選本或總集内，何以不見著録。而今所得見之《尊前》、《花間》等，沈氏當時殆又不及見之。豈以《花間》刊本，最早在南宋高宗紹興間，故北宋人未及見歟？不然，何以中唐之"皇甫先輩"，尚在《竹枝》、《采蓮子》諸調内，大用和聲而不止，沈氏烏得謂"唐人乃……不復用和聲"歟？以沈氏之博洽多辨，洞曉音律，尚且囿於見聞，有此錯誤，其他可想。然而沈氏《筆談》六，曾謂及見唐賀懷智《琵琶譜》，認爲調格與宋樂全異，唐人樂學精深，宋樂新聲"皆無法度，樂工自不能言其義，如何得其聲和"云云，是沈氏於唐宋兩代之聲樂情形，尚不失爲知己知彼，並未全憑宋樂情形，以逆料唐樂，猶沈氏賢於南宋諸君之處也。沈氏以後，若蔡居厚、朱熹、胡仔，明胡震亨，清《詞譜》及《全唐詩》之編者，乃至吴衡照、方成培、謝章鋌、江順詒，以迄近代況周儀、劉毓盤、胡適、王易、龍沐勛、胡雲翼、俞平伯、范義田、蕭滌非諸君子，及日人森槐南、鈴木虎雄、青木正兒等，凡論詞之起源，見諸述作者，無不落於沈氏填實和聲，由詩變詞之窠臼中，而不能拔。例如龍氏之言，一面已認爲《雲謡集》之寫作時期，可能在開天之間，一面仍信沈氏之説，齊言變爲雜言，遲在貞元、元和之際，見龍氏《詞體之演進》一文，載《詞學季刊》創刊號。一若《雲謡集》諸調，皆非長短句體者，殊不可通也。

後人述詞之起源者，必謂詞由詩樂填實和聲而來，而於唐人詩樂之創始與轉變，每每不顧事實，多所造作與想象，以便自申其説。其見於清人吴、謝、方、江，近人況、劉、胡、王等，日人森、鈴、青諸家述作者，已一一辨正於拙著《唐聲詩考》内，不復泛述。其中凡立説在敦煌曲流布

之後者，乃覺有商討必要。唐氏《校釋》曰："若《天仙子》、《破陣子》、《浣溪沙》、《抛毬樂》、《漁歌子》五調，則與後世幾全相同，尤覺一脈相承，源流有自，並非因詩加泛聲之後，而後始有詞也。"其説甚當！凡得見敦煌寫曲者，應皆與唐氏有此同感。乃王氏《敦煌曲子詞集》之序文與叙録中，仍用填實和聲始成長短句之説，以明敦煌曲之由來，豈别有故歟？

王集陰法魯序，謂唐燕樂通常所用之樂曲，"多半較短"。欲被歌喉，"倉猝間"無適當歌詞，乃採絶句相配合。後來"逐漸"發現以整齊之絶句，配合結構"參差"之曲譜，"難免扞格"，始照樂譜節拍，製長短句詞。盛唐中唐之歌詩，乃"過渡"而已；詞既産生，詩乃"逐漸退出音樂文學地位"云云。陰氏在《從敦煌壁畫論唐代的音樂和舞蹈》一文内所述同。此其所言，去事實甚遠。第一：《唐六典》十四，曾分開元間之樂曲爲大曲、次曲、小曲三種。大小曲人所共悉，次曲情形不明，意必介於大小之間者。《教坊記》内，分"曲"與"大曲"，無次曲與小曲名。足見其所載曲名二百七十二内，必兼有次曲與小曲在内；二者數量之比例如何，並無可考，即無從判其全部之中，多半較短。且"較短"云云，亦無定準，謂次曲已不短，亦無不可。第二：唐有燕樂，承隋而來；而隋樂規模，已詳《隋書・音樂志》。初唐之有樂有歌，固已絶非倉卒間事；盛唐樂歌，制度益備，更有何"倉猝間"可言？自初唐至盛唐，約一百年久，詎得謂之"倉猝"乎？俞平伯《詩的歌與誦》，調侃唐人云："古人的皮氣，覺得暫時戴着不合頭寸的帽兒，或者乾脆光了頭，也就算了。於是有怪怪奇奇的樂，有方方正正的詩。……如此擻擻扭扭，有二百多年。"認唐人以律絶齊言入樂，爲暫時不合，意同陰氏。夫唐人歌齊言之詩，既二百多年不輟，如上文言，祇覺其自然而且愉快，烏得謂之暫時不合，或"擻擻扭扭"乎？蓋亦臆説耳。第三：齊言、雜言，各配合其適宜之樂，已如上言，何至參差？安知其參差？更何來所謂"逐漸"之發現？開元間，太常法曲有五調歌辭七卷，皆用時人雜詩，乃沿貞觀時之五卷而來，載在《舊唐書・音樂志》。參看下文論作者。而貞觀之五卷，又沿隋大業時之八調而來，"其曲大抵以詩爲本"，載在《隋書・音樂志》，均可以按也。更不知何從知其曾逐漸發現參差？第四：終唐之世，歌詩未嘗廢，亦未嘗衰。雖以温庭筠爲長短句小詞之專門作家，其集中依然傳有與裴誠等同作

之《楊柳枝》十首，供酒筵競唱打令之用；又有《達摩支曲》，入太簇商，乃七言十二句之詩也；《西州曲》，唱作清商樂之吴聲，乃五言三十句之詩也；《堂堂曲》，入太簇商，乃七言八句之詩也；——皆當時歌詩之實例也。温氏雖經常創作小詞，尚且不廢歌詩如此，其他可想。上文舉《尊前》、《花間》之内容，既説明降至五代，齊言與雜言，依然同時並唱，則五代以前如何，益足證明。故終唐之世，歌詩又何嘗有"退出音樂文學地位"之情事？北宋起，燕樂變化，不復如唐五代之歌詩，乃另一事，不能並論。

陰氏序中，又謂"真正原始之詞，出於樂工伶人之手，惜文獻無考，常引爲憾；得敦煌寫曲，而彌補此缺陷"云云，恐亦爲事後牽合之談而已，或受胡適《詞的起源》一文之影響。其實樂工伶人，自有其樂與歌之專業，對於寫作，偶然摹擬，當屬可能；若其平時所歌之文辭，要仍以取給於里巷與文人兩方面者居多，未必真能創造文體。人類既有歷史、有文字、有音聲，男女之間，即有所謂豔曲。清焦循《雕菰樓詞話》云："人禀陰陽之氣以生。性情中所寓之柔氣，有時感發，每不可遏，有詞曲一途分洩之。"説雖可笑，事乃固然。有豔曲，所謂文人者，縱不必即爲其創作或寫作之主角，要必然染指於其間，特不具名，託之里巷間之無名氏而已。樂工伶人或掠歸己有以爲榮，在原作者之文人，亦竊喜其名義上有人頂替。至於吾人處在千百年後，第三者之立場，若認真斷爲樂工伶人能於創作文體，似可不必。詳下文論作者。初唐既早以六言之《三臺》、《傾杯》等調爲豔曲，當時典型之文人，如許敬宗者，即熟悉其事。張鷟在《遊仙窟》内，所爲豔詩豔曲數十首，而《全唐詩》則列其數十首以外之五絶一首而已。一般文人於此，必然有作，甚至頗多，《山堂肆考》商集十，載太宗嘗戲作豔詩，虞世南曰："聖作雖工，體制非雅。此文一行，恐致風靡。臣不敢奉詔。"彭氏採自何書，容檢。韓愈《辭唱歌》詩："抑逼教唱歌，不解看豔詞……乍可阻君意，豔歌難可爲！"元稹詩序，謂"城南醉歸，馬上遞唱豔曲，十餘里不絶"。與白居易書，謂曾描寫當時婦人怪豔裝飾，因爲豔詩百餘首，今集中不載。蜀後主王衍曾集豔詩五卷、二百篇，曰《煙花集》，見《唐音癸籤》三十一。——凡此皆反映當時文人唱豔歌、作豔詞，乃屬常態。徒因慴於禮教，不願自承，不敢入集而

已。例如《雲謡集雜曲子》雖似爲樂工伶人歌唱之脚本，但即以《雲謡集》三字之命名而論，已非文人不辦，工伎習用而已。敦煌寫曲五百餘首中，至少有三十六首，乃出於文人。詳下文論作者。更如唐歌女劉採春之唱《羅嗊曲》，盛小叢之唱《長命女》與《突厥三臺》，後之論詩歌者，竟以諸辭分屬劉、盛，於是劉、盛乃以歌人兼爲作者，亦明例也。

然此尚無關宏旨也，至王集叙録中，仍舉朱熹填實泛聲，詩變爲詞之説，並謂敦煌曲辭，較舊有辭調，"參差爲尤甚，可爲泛聲説增例證不少"云云，實非敦煌諸曲之真起源、真面目也。王國維題《雲謡集雜曲子》詩，已見上文曲調考證。既認由聲詩《鳳歸雲》變爲長短句《鳳歸雲》，端賴新安指朱熹。之妙悟，始得的解，王集此説，亦可能受王國維詩之影響。須知沈氏填實和聲成詞，與朱氏填實泛聲成詞之二説，即使成立，亦有限度，僅占長短句詞調成因之什一而已，絶非全部或大部之事實。所謂字句"參差之尤甚"者，分明爲襯字之現象，並非填實泛聲以後之現象。參看下文論修辭。試看金元北曲諸作品之字句，若以較原調之譜式，大抵"參差尤甚"；襯字之外，更有襯句，其尤者且襯至數十句之多：豈北曲亦同唐詞，多有和聲、泛聲，而有待填實歟？固知其必不然矣。敦煌曲辭，因被襯字、脱字、衍字、訛字四項所纏繞，真面每致模糊，而傳本之斷句者，又多不按原調句法，有時文理復乖，遂覺滿眼荆棘，讀之不成腔調。若因此而覺其"參差尤甚"，應另謀整理之方。本編上文於曲調考證、曲辭校訂二端，及另編之《校録》一卷，其所以不憚辭費者，正求撥開雲霧，顯其本真，以減少讀者種種誤會，有若"參差尤甚"之説者耳。

上文認爲唐人所用之曲辭寫本，隨同其有關之工尺譜與舞譜，普遍傳播於民間。且三百年。此種事實與現象，在前人載籍之中，不能絲毫無述。以蒙所見，除《花間集》序外，尚有陳暘《樂書》一節，足爲旁證。其他有關資料，深愧陋塞，尚無所獲。《花間》序，近人已用以解釋詞之起源；至《樂書》所論，似尚未經稱引。玆並銓叙如次——

《花間集》序曰——

"……是以唱《雲謡》則金母詞清，挹霞醴則穆王心醉！……楊柳大隄之句，樂府相傳；芙蓉曲渚之篇，豪家自製。莫不爭高門下，三千玳瑁之簪；競富尊前，數十珊瑚之樹。則有綺筵公子、繡幌佳

人，遞葉葉之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絶之辭，用助嬌嬈之態。自南朝之宫體，扇北里之倡風，何止言之不文，所謂'秀而不實'。有唐已降，率土之濱，家家之香逕春風，寧尋越豔；處處之紅樓夜月，自鎖嫦娥。在明皇朝，則有李太白之應制《清平樂》調四首，近代温飛卿復有《金荃集》。邇來作者，無愧前人。……"

由此可以認定六點：（一）樂府相傳者，指太常供奉之官曲；（二）豪家自製者，已爲接近民間之私人所製樂曲；（三）公子佳人所作所歌，即已爲民間之曲；（四）民間曲内，南朝宫體之"文抽麗錦"者，固然有之，而爲"北里倡風"之言而不文，秀而不實者，實居多數；（五）唐以來，民間歌曲盛極！既然家絃户唱，則寫作自隨之而並繁；如白居易等，皆有家伎若干人，經常歌舞，時有翻新。（六）李白有《清平樂》，確切可信，無從否認；而《清平樂》乃長短句，非《清平調》也。惟吕鵬《遏雲集》所載四首，是否皆李白原作，乃另一問題。至於"言之不文"，當指合音律而文字不佳者；"秀而不實"，或指文字佳而不合音律者。其全集所選五百首，殆音辭並擅之作；而一般曲辭，如敦煌寫卷所見，遂多在"言而不文"之列矣。至於"金母"、"穆王"，"鸞歌"、"鳳律"，正所以示宫廷歌舞與宫體詞章。近人有謂"唱《雲謡》"即指唱《雲謡集雜曲子》者，見篇末考屑。恐非；蓋此乃"北里倡風"，彼則"南朝宫體"，未容相混耳。其特殊者，如《雲謡集》内之《内家嬌》等，當亦宫廷所唱。序中於齊言、雜言方面，似未道及，但於當時樂曲歌辭情形，從朝野、地域、文質、音辭，多方面分析批評，已可云瞭如指掌。若敦煌曲之産生與地位，及其得失，即於此序求之，實無不覺其精當。料在敦煌曲發現以前，凡讀此序者，既無從循得作者之要旨，應不免漫無指歸之感；千餘年來，其所以不見有人致疑者，亦無非不求甚解，含糊混過耳。

北宋陳暘《樂書》一五七，論後世之音曲有三異。第二異之内容，似即指唐代民間流行長短句曲辭之情形；用以解釋敦煌寫曲，雖未必皆中，却爲研討上難得之資料，引如後。至於第一異，指六朝詩如何與音樂分爲二途；第三異，指宋大曲全套中，前慢後促，如何不易配辭：皆略。

"……嘗推後世音曲之變，其異有三：……古者樂曲，辭句有

常。或三言四言以制宜，或五言九言以投節。故含章締思，彬彬可述。辭少聲，則虚聲以足曲；如相和歌中，有'促吏'、'吾邪'之類，爲不少矣。唐末俗樂，盛傳民間。然篇無定句，句無定字，又間以優雜荒豔之文，閭巷諧隱之事，非如《莫愁》、《子夜》，尚得論次者也。故自唐而後，止於五代，百民所記，但誌其名，無復記辭；以其意褻言慢，無取苟耳。"

陳氏評唐末俗樂之曲辭，乃"意褻言慢"。"意褻"之故，因包羅"優雜荒豔……閭巷諧隱"也；"言慢"之故，因"篇無定句，句無定字"也。疑其所指唐末俗樂之範圍，不僅豔曲、著詞、佛曲歌辭等而已，並變文、戲弄，各方面所表現之俗樂曲辭，亦均在内；而民間流行之粗俗曲辭，則尤其主要者也。惟如《尊前》、《花間》諸集，陳氏似亦未及見，不然，又安得漫無抉擇，概曰"篇無定句，句無定字"？此二語原爲白居易述所創新樂府語，陳氏借用。陳氏時代，在哲宗、徽宗，較沈括稍後，其所著《樂書》，於歷代樂曲探討之廣，或尤逾於沈氏所業。顧其論唐樂者如此，必因彼此所接觸、所着重之資料，各有獨到與偏向之處，然後所得之結果，始均異於常説。陳氏此論之依據，當爲敦煌曲一類之粗俗寫本，其曲辭之襯字、襯句，敦煌曲内亦有襯句，詳下文論修辭。想必漫無限制，而内容則益詼詭荒豔，同時實乃複雜而豐富，有過於尋常者，然後乃使其興"意褻"之感耳。

惟"百民所記"，僅及名而不及辭，未知何指。豈謂若《教坊記》、《羯鼓録》、《唐會要》等，皆祇有曲名，而無辭式歟？若謂五代以前，民間之於俗樂，祇記曲名，不記曲辭，則又何以解於敦煌曲辭四十餘卷，五百餘章之發現？"百民"之説，究不知所指也。再陳氏所以列此爲後世音曲之一"異"者，應不僅與古樂府《莫愁》、《子夜》比較爲然，疑其與北宋當時之令詞、慢詞較，亦覺不同，始以而後爲異。北宋長短句用襯字、襯句，固已極少，而内容之優雜荒豔，閭巷諧隱，當迴不及唐人樂曲之用於豔曲、著詞、變文、戲弄者甚，此所以"異"歟？

名稱

關於敦煌曲之名稱，有曲、雜曲、曲子、大曲、詞、曲詞、曲子詞等

七種。其中雜曲與曲子爲一類;大曲與詞爲一類;曲、曲詞及曲子詞爲一類。兹次第及之。所尤要者,乃前人所謂"詞即曲之詞,曲即詞之曲",見清劉熙載《藝概》。及"以文寫之則爲詞,以聲度之則爲曲",見清宋翔鳳《樂府餘論》。概念最爲正確！蓋曲指音樂,詞指文字,在樂曲歌辭中,二者原一物之兩面,不可分離;述此,意必聯類及彼,名彼,義乃暗示及此。若後世之强判二者爲異體異名者,非所語於其始與本耳。後世在習慣上,名"曲"或"曲子",亦可以指文字;而名"詞",則已不能指音樂。因自"詞"之名稱屬於文體以來,其爲藝即開始逐漸脱離音樂矣。

(一)雜曲與曲子——二者皆謂單首零章之小曲也。任用其一,於意已足。《雲謡集》竟合二名爲一,曰"雜曲子"。《唐六典》内謂之小曲,與大曲、次曲並列。雜曲與曲子二名,亦皆對大曲而言。先論雜曲:《樂府詩集》六十一曰:"兼收備載,故總謂之雜曲。自秦漢已來,數千百歲,文人才士,作者非一。"蓋就秦漢魏晉六朝之雜曲言之如此;若自唐代觀之,或尚可有其他假説。大曲多遍之宫調劃一;雜曲之宫調,因曲而異。燕饗之間,以奏大曲爲本位;倘聯貫若干雜曲,次第以奏,自覺其宫調之雜,故名。如《新唐書·吐蕃傳》,叙唐使至吐蕃就盟時,席上"奏《涼州》、《胡渭》、《録要》雜曲",乃其明例。蓋此三調,原皆大曲,起調畢聲,别無所犯。今就三大曲中,各摘其一二精華之遍,次第以奏,宫調當然先後不同,故曰"奏……雜曲"耳。若一一遍奏三大曲,則時間太長,或於合舞方面,有所未便,爲當筵所不許,不得不簡奏雜曲也。趙尊嶽《雲謡集雜曲子跋》云:"此題名'雜曲子',是非出於一手可知。"又云:"兼題'雜曲子',以示原本之本不出於一家。"意謂多人所作之謂"雜",將何以解於《吐蕃傳》之所指?

次論曲子。曲子固多自體生成者;其由大曲内摘遍而來,亦復不少。《教坊記》二百七十八曲名内,以"子"名者且六十五,約占四分之一,實多有其"母曲"在。如《破陣子》有《破陣樂》在,《千秋子》有《千秋樂》在等。故"曲子"亦對"大曲"言也。亦有雖以"子"名,並非小曲者,如《何滿子》、《安公子》等是。《何滿子》且因敦煌曲之傳辭,而確知其爲大曲。曲子之辭與樂,齊言、雜言,清樂、胡樂,從無限制。如《南歌子》、

《一片子》、《生查子》、《采桑子》等，皆五七言詩，並非長短句。至不以“子”名之曲子，而爲五七言詩，並非長短句者，更不勝枚舉！敦煌曲内，除兩卷大曲外，其餘概稱“曲子”，其辭體則兼具齊雜兩言，亦足爲上説之證。亦有出之普通歌工或書手所標，不必其確者，如五臺山《蘇莫遮》六首，四種原寫卷中，三種皆稱“曲子”，且誤“六首”爲“五首”。實則爲大曲歌辭也。下文論“又御製曲子”，乃另一例。至王集叙録謂長短句則稱曲子之不確，上文曲調考證内已詳之。王灼《碧雞漫志》曰：“蓋隋以來，今之所謂‘曲子’者漸興，至唐稍盛，今則繁聲淫奏，殆不可數！”明指長短句之小曲而言。龍沐勛《中國韻文史》内，誤會謂“曲子”專指胡夷里巷之曲，以胡樂爲限。使王灼之意果在此，安得謂至唐“稍盛”？應曰“大盛”也。

（二）大曲與詞——敦煌寫曲中稱“詞”之二卷，伯三二七一，斯六五三七。可能皆大曲，已詳上文。《樂府詩集》載盛唐大曲五套，内四套曰“歌”。《水調歌》、《涼州歌》、《伊州歌》、《陸州歌》。惟《全唐詩》載中唐姚合之《劍器詞》，晚唐陳陶之《水調詞》，乃大曲而曰“詞”。王集叙録認敦煌曲上二卷内之“詞”，即樂府詩集内“雜曲歌辭”、“近代曲辭”之“辭”，實不然。因郭集乃專録歌辭、樂章，不録樂譜、舞譜等，故自首卷之“郊廟歌辭”起，以迄末卷之“新樂府辭”止，無不曰“辭”；並不如王氏所言，有五七言樂府原稱“詞”，即“辭”字之意，自更無專指大曲而言之意。敦煌曲此二卷，以“詞”稱大曲，或亦中唐以後用法之一。“大曲”名稱之由來，已見王國維《唐宋大曲考》。《教坊記》内，分明以與“曲”對立，二者體段、制度各别，不容相混。王集既包含此兩卷稱“詞”者在集内，全書即不宜再稱“曲子詞集”，致義有所偏，名實未符。至於“詞”之普通意義，見下文論曲詞與曲子詞。

（三）曲、曲詞與曲子詞——凡有關於曲之藝事，其範圍原甚廣闊；大别之，有辭、樂、歌、舞、演五端。習慣上“曲”之一字，除指樂節歌聲而外，並可代指曲詞或歌辭，“詞”或“辭”字，便可省略不用。吴曾《能改齋漫録》一：“自昔歌辭，或謂之曲。”並引《琴書》内蔡邕之五曲，及蘇武詩“幸有絃歌曲，可以喻中懷”，謂其來久矣。如遇特殊地位，其含義可更擴大。例如稱“敦煌寫曲”，或“敦煌曲”，因其所寫不但曲辭，並及工尺

譜、舞譜，此“曲”字，乃兼指曲辭、工尺譜及舞譜三端。若專就“曲辭”一項分析，“曲”乃賅括一切曲辭而言，如大曲之辭，與曲子之辭，或豔曲之辭，與佛曲之辭，原無不包也。例如本文稱“敦煌曲初探”，在辭方面看，實兼賅王集已收之大曲，與未收之《悉曇頌》、《散花樂》等主要佛曲歌辭均在内。至於“曲子詞”三字，則含義甚狹，迥非“曲”之一字可比矣。然“曲子詞”自有其歷史之關係在，要不可廢。此三字已成爲一種合樂韻文之專名，比稱“詞”或“詩餘”或“長短句”者，意義均較顯豁。考過去詞家之所用者，袛有“樂章”一名，足與“曲子詞”匹敵。蓋“樂”當於“曲子”，而“章”則等於“詞”也。要之：齊言、雜言不論，限於有工尺譜可以歌唱之辭，方得謂之“曲子詞”耳。

論曲子詞之歷史關係：唐代文人或兼寫歌、詩；或袛寫徒詩，而不作合樂之聲詩；或袛擬作聲樂已亡之古長短句，而不作當時正合音樂可歌之長短句；或暗中作曲子詞，而託之於無名氏，表面其自身仍然未作。故從表面看：此一代中，曲子詞之寫作，自晚唐以前，一若與文人無關者，實則然而不然也。初唐如許敬宗輩之必爲曲子詞，已如上文所示。盛唐如張鷟輩，中唐如元稹輩，所爲酒令之著詞，及一般豔情曲子，亦必不少，徒因不入集中，表面乃未曾作。《白氏長慶集》自序，謂“若集内無而假名流傳者，皆謬爲耳”。料當時情形複雜：固有他人假名流傳者，亦有自己託名流傳者。使元氏自序亦如白氏，則必因早有俗作，不願自承，預爲否認，以事迴護耳；其可信程度，益不如白氏矣。至於後來和凝，於晚年收毀其所作之曲子詞，則事益著明。《花間集》序所稱“詩客”作“曲子詞五百首”，乃繼晚唐温庭筠等“逐弦吹之音，爲側豔之詞”，風氣丕變以後，文人已揭下面具，公開負起爲曲子作辭之任務，不復畏譏訕矣。“曲子詞”一名，至是始昭然大著！“曲子詞”實際應與“曲子譜”或簡稱爲“曲子”者相對立。文人所能爲者，僅限於曲子之詞而已；若構成歌曲之另一半工作，尚在製工尺譜，則非一般文人所能兼。例如《獻忠心》所謂“御製”〔〇七三〕及“又御製曲子”〔〇七四〕各一首，顯然有問題。因所“御製”者，究竟聲歟？抑辭歟？據二辭之内容，知其爲聲，並非辭也。則“御製”及“又御製曲子”，標於辭前，義實未妥。特此種寫卷，原爲樂工歌者之脚本，自無從求其名實相稱，精審無訛耳。

時代

爲結束上文起源一節之所論，並便於以下尋考各種時代之檢查，先列簡單年表，再申諸說。此表内列敦煌卷子之寫卷年份者十條、十一種，可補董作賓《敦煌紀年》者，約八條、九種——

三〇三——晉惠帝太安二年，陸機卒。機生前，作《百年歌》十首。敦煌曲《百歲篇》之體製，與之悉同。

五一四——梁武帝天監十三年，釋寶誌卒。誌生前，創《十二時頌》長短句辭。敦煌曲《十二時》之體製句法，大致與之相同。

六〇一——隋高祖仁壽元年，牛弘等製"上壽歌辭"，已作後世長短句詞體。

六一二——隋煬帝大業八年，製《紀遼東》，儼然後世長短句詞。

六三八——唐太宗貞觀十二年，長孫無忌等作《新曲》、《傾杯曲》等長短句詞。（貞觀共二十三年，此取其中點）

六六一——唐高宗龍朔元年，許敬宗作"恩光曲詞"。其時用六言之《三臺》、《傾杯樂》等作豔曲，已早風行。

七〇四——武則天最後之一年，敦煌曲内《蘇莫遮》（長短句）詠五臺山之大曲，〔一〇〇一〕至〔一〇〇六〕可能産生於前此數年。

七一二——唐玄宗先天元年，敦煌曲《獻忠心》（長短句）二首〔〇七一〕、〔〇七二〕，可能産生於武周以後至玄宗初年之間。

七一四——開元二年，置内教坊，及左右教坊。清樂、胡樂，齊言、雜言，詞山、曲海，從兹蔚起。

七二六——開元十四年，李白題《菩薩蠻》於鼎州滄水驛樓。（事在開元間。開元共二十七年，此其中點。近人楊憲益《零墨新箋》詳之）

七三七——開元二十五年，太常大樂署編法曲五調之歌辭七卷。（見《舊唐書・音樂志》）

七四二——天寶元年，敦煌曲内《别仙子》、《菩薩蠻》各一首〔一一八〕、〔〇四一〕，可能寫於此年。

七四五——天寶四載，李白應制，作《清平樂》。（此事年代不詳。此年楊氏被册爲貴妃，姑繫此）

七五四——天寶十三載，大樂署進供奉之曲名，及新改之名，凡十四調、二百五十三曲。敦煌曲内，《雲謡集》一部分辭，御製曲子辭，《感皇恩》、《定風波》、《婆羅門》、《菩薩蠻》等，共三十二首，及大曲三套，可能均作於安禄山之亂以前。

七五六——唐肅宗至德元年，敦煌曲《雲謡集》内之《鳳歸雲》〔〇〇三〕、〔〇〇四〕，可能已歌舞於玉門關蓋庭綸軍幕。

七六二——寶應元年，崔令欽撰《教坊記》，結束開天兩朝燕樂盛況。録曲名、大曲名三百二十四。内可能有七十餘調用長短句體。

七六九——唐代宗大曆四年，張志和作《漁父》，謝良輔等十二人作《憶長安》，吉中孚妻作《拜新月》，均長短句，均約在此年前後。

七七四——大曆九年，敦煌曲《歸去來》至遲作於此年。

七八〇——唐德宗建中元年，敦煌曲《菩薩蠻》一首〔〇四四〕，至遲作於此年。

八二九——唐文宗太和三年，王涯作長短句詞。（涯以是年爲太常卿，定雲韶樂。姑用沈括説，屬此年）

八三四——太和八年，白居易、劉禹錫作《憶江南》長短句詞。（見王國維《春秋後語背記跋》）

八六六——唐懿宗咸通七年，敦煌曲《菩薩蠻》一首〔〇五二〕，《望江南》二首〔〇八七〕、〔〇八八〕，寫於此年。

八八二——唐僖宗中和二年，敦煌曲《獻忠心》一首〔〇七〇〕，作於此年。

八九七——唐昭宗乾寧四年，敦煌曲内有昭宗作《菩薩蠻》二首〔〇四六〕、〔〇四七〕，約在此年；無名氏和作一首〔〇五〇〕，又在華州作二首〔〇四八〕、〔〇五一〕，均同。

八九八——光化元年，敦煌曲《菩薩蠻》二首〔〇四五〕、〔〇四九〕，乃昭宗回長安後，宫人所作，約在此年。

九二二——後梁末帝龍德二年，敦煌曲《雲謡集雜曲子》一卷，

約寫於此年。

九二三——後唐莊宗同光元年,敦煌曲《望江南》述曹議金功德一首〔〇八一〕,約作於此年。

九二四——同光二年,敦煌曲《十二時》"普勸四衆,依教修行韻文"〔五〇一〕至〔六三四〕,及禪門《十二時》曲〔四九一〕至〔五〇〇〕卷子,均寫於此年。

九二七——後唐明宗天成二年,敦煌曲《歎五更》〔四〇一〕至〔四〇五〕、《十二時》〔四四三〕至〔四五四〕卷子寫於此年。

九三三——後唐明宗長興四年,敦煌曲《工尺譜》一卷寫於此年。

九三六——後唐廢帝清泰三年,敦煌曲法體《十二時》〔六三五〕至〔六四六〕卷子寫於此年。

九三八——後晉高祖天福三年,敦煌曲《望江南》一首〔〇八三〕,約作於此年。

九四〇——後蜀廣政三年,趙崇祚編《花間集》,載温庭筠以來文人曲子詞五百首。

九四一——後晉高祖天福六年,敦煌曲禪門《悉曇頌》〔一六一〕至〔一六八〕卷子寫於此年。

九四四——後晉出帝開運元年,敦煌曲《望江南》一首〔八〇二〕,約作於此年。

九四五——開運二年,敦煌曲《望江南》一首〔〇八四〕,約作於此年。

九五一——後周太祖廣順元年,敦煌曲《歸去來》〔一九六〕至〔二〇五〕卷子寫於此年。

九六二——宋太祖建隆三年,敦煌曲《散花樂》三首〔一八六〕至〔一八八〕卷子寫於此年。

九六九——開寶二年,敦煌曲《散花樂》七首〔一八三〕至〔一八九〕卷子,寫於此年。

研討敦煌曲之時代,應分四方面:(一)創調時代;(二)作辭時代;(三)選集時代;(四)寫卷時代,各爲一事,不容牽混。若隨創、隨作,隨

作、隨寫，俱在同時者，全部五十六調、五百餘曲中，曾無一首如此，可不待言。例如《望江南》〔〇八二〕一首之時代，謂在公元九四四，乃專指(二)作辭時代而言，與(一)(三)(四)都無關。《望江南》之創調時代，若據今傳本《樂府雜録》，乃李德裕創，應在公元八二四，穆宗長慶四年；詳王國維《春秋後語背記跋》。若據《教坊記》，則至遲在玄宗開天間，約早一百年。又如《散花樂》卷子，雖寫於公元九六二年，但其辭可能作於唐代宗大曆間；其調之創始，據《教坊記》與《羯鼓録》，則可能亦在開天之間。各種時代，若一經牽混，則結論、推論，都難正確。如唐氏《校釋》因《雲謡》十三調内，有十二調名見於崔記，遽謂“隋已有詞之創作，更何疑於盛唐”，又謂“此集《雲謡集》。乃早於《花間集》二百年”，遂斷其三十三曲之作辭時代皆在盛唐，即坐將創調時代混爲作辭時代之故也。又凡同一寫卷之辭，有時别具條件，固可因其同卷，而信其同時，但選家收集若干不同時代之作品於一卷，乃屬常事，未容拘執。故作辭時代，衹當以辭爲單位，難以卷爲單位。例如伯三九九四卷内，温庭筠、歐陽炯作並見，已難謂二人同時。至於同卷之他辭，尚有《菩薩蠻》二首，《魚美人》一首，論其時代，若舉以附温，或附歐陽，均失據也。

兹依上列年表次序，就曲辭、曲題中有資料可考者，試詳其上列四種時代應如何判定。其中作辭時代，除晚唐數曲外，均尚欠確切有力之證明，僅得曰可能，或假定如此。衹較唐氏《校釋》，未詳所以，遽斷《雲謡》早《花間》二百年者，稍稍持之有故，不盡空洞而已。希望由此“初探”，引起海内學者注意，逐一研求，糾其淺率，以臻精確耳。

(一) 玄宗時《雲謡集》辭七首，及同類之辭四首。——《雲謡集》不同之寫卷三，原委能詳者僅二。斯卷有十八首，寫於《勵忠節鈔》背後。《勵忠節鈔》之内容如何，未詳，諸家並無考訂；惟有置之，而專注於伯卷。伯卷十四首，寫在僖宗中和四年公元八八四。《破除曆》背後，其同面之上文所寫者，爲金山天子之《雜齋文式》。王集叙録謂“金山天子與朱梁一代相終始，故可視爲梁唐間寫本。則其著作與選輯時代，應在唐末矣”。《雲謡集》之寫卷時代，若持之謹慎，衹有如此定在朱梁末季，公元九二二年以前，至遲當不逾此。惟此在唐僖宗中和四年之後，已三十九年，在《花間集》編成之前，不過十八年而已；中和四年之《破除曆》，未

必於三十九年以後，尚覺有用而寫之；而按一般寫卷之常情，寫正面與寫背面之時間，又未必相差三四十年之久，故定在九二二年，未免謹慎太過，有待續討。冒廣生校《雲謡》曰：“余斷其爲北宋寫本。其中或録有唐詞，然必在柳耆卿之後。”謂《雲謡》寫卷時代，必在柳永之後，本末倒置，因果反成，原不足辨。張爾田與龍沐勛書，載《同聲集》。糾正冒説甚切，姑摘録於此，供研討《雲謡集》之時代者參考——

“《雲謡集》雜曲，若以詞格論，的是唐教坊一種歌曲。似尚不及五代，何況北宋！記得敦煌所出，有孔衍《春秋後語》殘本，紙背附寫……《望江南》〔〇八七〕云：‘天上月……’詞格極似《雲謡集》。孔衍書，宋已不傳，則此卷必非宋時人寫。以此例之，《雲謡集》亦不能遽斷爲北宋。……《雲謡集》本無年號，即決其出於宋初，而寫詞之人未必即作詞之人，安知非傳録唐人舊詞乎？若謂其中多慢詞，定爲北宋人作者，則唐杜牧之已有《八六子》慢詞矣。大抵唐時慢詞，皆樂工肄習，文士少爲之者。故今所見五代人詞多小令。至宋，而文士始有填慢詞者，不得謂唐時教坊無慢詞也。……《雲謡集》曲牌名，早見之於唐崔令欽《教坊記》。《樂章集》不過偶與之同耳。柳詞作風，固與《雲謡集》相近，謂柳詞即從唐人此種詞格蜕化而來則可，謂《雲謡集》作者與柳同時，似不可。……”

張氏信《雲謡》出於唐人，未詳其大概何時。王集叙録謂其作辭時代應在唐末，則語嫌籠統，並無依據。上文曲調考證内，曾説明此集十三調中，有十二調名見《教坊記》，非偶然事；即謂其創調時代，均在開天，或其以前，無可疑議也。至作辭時代，上文依據《雲謡》諸調所見之體與格，比較上各有特點，曾假定皆在盛唐與龍沐勛於《詞體之演進》一文，及《中國韻文史》下編内所假定者相符。兹再就崔記資料，以證明龍説之可能不誤。

龍氏舉集内《鳳歸雲》第一、二、四首，此調之第四首與第三首，同爲演秦羅敷故事之作，故下文未與龍氏所舉其餘七首並論。此二首之時代，另詳本節之末。《洞仙歌》二首，及《破陣子》第二、三、四首之内容，假定全集之作辭時代，在安史亂前。其説曰：

“開元天寶間，一般民衆所同感痛苦者，爲徵兵戍邊一事。盛

唐詩人,如王昌齡輩之所咨嗟詠歎,作爲詩歌者,大抵征夫征婦之怨情爲多。……《雲謡集雜曲子》其曲詞中所表現之情緒,乃往往與盛唐詩人之閨怨、從軍行等題相契合,則其詞或當爲開元天寶間作品。……詞俱撲拙,務鋪叙,少含蓄之趣,亦足爲初期作品,技術未精巧之證。且三十首中,除怨征夫遠去、獨守空閨之作外,其他亦爲一般兒女相思之詞,無憂生念亂之情,亦無何等高尚思想。其爲當世民間流行之歌曲,或且出於安史亂前,戍卒之遠向西陲者,攜以同去,故得存於敦煌石室。……"——《詞體之演進》。

"《雲謡集》……證知令慢曲詞,實同時發展於開元天寶之世。"——《中國韻文史》。

按玄宗武功,載在史乘,毋俟稱引。《通鑑》謂是時聲教所被之州,三百三十一,羈縻之州八百,其幅員之廣,雖西漢不及。温庭筠詩中,至誇爲"西覃積石山,北至窮髮鄉,四凶有獬豸,一臂無螳螂"。以是開天之際,民間極以邊戍爲苦。當時詩人昌言反戰,宣洩民情,乃爲吾國文學上放一異彩！近人已有專書,詳事研討矣。其有一二敦煌材料,爲人所未注及者,如劉復《敦煌掇瑣》三十,無名氏五言詩有曰:

"你道生勝死,我道死勝生。生即苦戰死,死即無人征。十六作夫役,二十充府兵。磧裏向前走,衣甲困須擎。……遣兒我受苦,慈母不須生！……"

又曰:

"兒女有亦好,無時亦最精！兒在愁他役,又恐點作征。一則無租調,二則絶兵名。……"

因苦役故,致覺有兒不如無兒,樂生不如樂死,創痛之深,不啻古民歌"生男慎勿舉,生女哺用脯。不見長城下,尸骸相支柱！"與杜甫《兵車行》、《石壕吏》、《新婚别》等,同一情緒。盧綸《逢病軍人》詩,趙徵明《回軍跛者》詩等,均極言天寶間傷病軍人之苦況。後來馬戴之《征婦歎》,尤足與上列敦煌詩意,相互發明。而《教坊記》列當時創行之諸樂曲名內,亦復充滿反戰之表示,向爲人所忽視。此種民情,既自由反映於樂曲創作之中,乃得普遍傳唱而不息。其曲辭信必真切,不同文人無聊之擬作,或一般無病之呻吟。傳唱既久,遂一一收入宫廷管轄之教坊,不

時演奏於上下執政者之前，使之有所警悟。終得崔氏爲作詳細之著録，以傳於後。愈可見其調名、聲樂，及原辭之所寄託者，必早爲當時一般社會所公認、同情而附和者。此不得不謂爲我國音樂文藝史上光彩特著之一段！得《教坊記》與《雲謡集》二書，而後乃有具體之表現也。參看上文曲調考證内"送征衣"條。《教坊記》調名之意義，直接屬於此類者二十五——

《歎疆場》　《怨黄沙》　《怨胡天》　《卧沙堆》
《牧羊怨》　《送征衣》　《遐方怨》　《歸國謡》
《憶漢月》　《定風波》　《破南蠻》　《羌心怨》
《定西蕃》　《征步郎》　《静戎煙》　《泰邊陲》
《沙磧子》　《酒泉子》　《北庭子》　《贊普子》
《蕃將子》　《回戈子》　《塞雁子》　《平翻》
《突厥三臺》

間接屬於此類者，又有十一——

《紗窗恨》　《想夫憐》　《離别難》　《送行人》
《駐征遊》　《長相思》　《相見歡》　《望遠行》
《思帝鄉》　《醉思鄉》　《斷弓絃》

二者共三十六，約當崔記全部調名十分之一。其意義無非曰"何日平胡虜？良人罷遠征"；李白句。或"嫁女與征夫，不如棄路旁"杜甫句。也！其間接所屬者，固亦可能緣於其他别情，如經商、求宦，不必皆爲遠征；直接所屬者，亦或出於歌頌昇平，誇張績業，如《静戎煙》、《泰邊陲》等。未必皆訴征戍之苦；但衡以常情，得其大要也可，不能確指其必然，亦不能確指其必不然耳。且如《雲謡集》之《鳳歸雲》、《洞仙歌》、《破陣子》三調，並不在上列三十六調之内；固知專憑調名，以尋跡其内容之情緒，失之者尚多！若捨名而檢辭，則如第一、二首《鳳歸雲》〔〇〇一〕、〔〇〇二〕曰：

"征夫數載，萍寄他邦。……塞雁南行。……征衣裁縫了，遠寄邊隅。……想你爲君貪苦戰，不憚崎嶇。終朝沙磧裏……"

兩首《洞仙歌》〔〇一〇〕〔〇一一〕曰：

"恨征人久鎮邊夷。……想夫憐處，……無計恨征人。……戰

袍待穩，……願四塞來朝明帝，令戍客休施流浪。……”

第二、三、四首《破陣子》〔〇一三〕至〔〇一五〕曰：

“獨隔千山與萬津，單于迷虜塵！……早晚三邊無事了，香被重眠比目魚。……年少征夫軍帖，書名年復年！爲覓封侯酬壯志，攜劍彎弓沙磧邊，抛人如斷弦！……”

豈不明明爲《歎疆場》、《送征衣》、《静戎煙》、《沙磧子》、《想夫憐》、《斷弓絃》諸調名之意義乎！因諸調創於開天間，而知同意義之諸辭，亦有作於同時之可能，龍氏之假定，信不虚也。

《雲謡集》此七辭，既可能作於開天間，則敦煌曲中，凡逼真於此一意義，或此一環境之辭，自當以同時代所作視之。兹嚴爲抉擇，尚有四首——

《望遠行》〔一〇三〕“年少將軍佐聖朝，爲國掃蕩狂妖。……休寰海，罷槍刀，銀鑾駕□上連霄。……”

《柰怨春》〔一三一〕“慕得蕭郎好武，累歲長征。向沙場裏，輪寶劍，定欃槍！……願天下銷戈鑄戟，舜日清平。……”

失調名〔二〇七〕“良人去，住邊庭，三載長征。……”

又〔二一三〕“十四十五上戰場，手執長槍。低頭淚落悔喫糧！步步近刀槍。……”

雖同此曲調，同此辭意，異代之人，亦可援用與發揮，不必皆限於玄宗一朝；且文人筆下，慣於虚構，諷喻所及，亦不必皆有當時史實爲其背景；但詳玩上列諸作，大抵流露自然，似皆出於作者之自由意志，並無文人摹擬造作者，雜於其間。故曰：惟其逼真者，乃可信爲一類，而同此作辭之時代也。例如〔二一三〕寫一小兵厭戰心理，幾達於極點。却是小兵當時自道口氣，並非他人擬作。與古詩“十五從軍征，八十始得歸。道逢鄉里人，家中有阿誰？……”爲老兵回鄉以後之口氣者，發端雖同，本事則異，非勦襲也。餘可類推。

至於《雲謡集》辭之其餘二十六首，雖文字風格與上列七篇無大差别，作辭時代亦可連類及之；但上文曲調考證中之所憑者，乃其曲調之體段、格律，迥異晚出，而推論其作辭時代或亦盛唐；下文論《鳳歸雲》第三、四首屬盛唐，其所憑者，乃岑參在玉門關所聞歌，及内容演《陌上桑》

故事兩點:均非泛依其文字之風格,亦非因其同列在一部選本,或同寫在一個卷子之中,不可不辨。

(二)玄宗時《感皇恩》四首。——《感皇恩》聯章四首〔〇八九〕至〔〇九二〕,内容、形式,均甚齊整。在敦煌全曲中,除五臺山大曲六首,與《婆羅門》詠月四首外,當推此矣。四首雖分屬兩號不同之卷子,但内容與修辭均一致。按其辭所誇張者有四:(甲)海外諸蕃皆束手歸降。(乙)朝内卿相、京外諸蕃,亦無不歸心。(丙)金枝玉葉相連;此層可能指玄宗與諸王兄弟間之友愛,所謂"花萼相輝"是。(丁)修文偃武。此類歌頌之辭中,向寓有臣民之迫切願望在。例如事實上並未能"修"與"偃",特望其如此耳。以此四點,就初唐至晚唐之列朝情形,逐一勘驗,最爲接近者,莫如玄宗。温庭筠開元中《錫宴堂》詩:"……禄山未封侯,林甫才爲郎。昭融廓日月,妥帖安紀綱。群生到壽域,百辟趨明堂。四海正夷宴,一塵不飛揚。……"正可爲此四辭之注脚。至曰"叫呼萬歲願千秋",已稱"萬歲",何必又倒云"千秋"? 亦分明還就玄宗特定誕日爲千秋節耳。詳下文第(六)條。

(三)玄宗時《定風波》二首及同類之辭六首。——上文曲調考證内,已説明《定風波》二首〔〇九八〕、〔〇九九〕之内容與儒士問答,與《教坊記》所列《儒士謁金門》、《武士朝金闕》調名之意義正合。二調之創調時代,在開天間,無可懷疑;自後載籍之中,並絶少提及,從知敦煌曲"儒仕"云云二辭之作,可能亦在開天間。況二辭内容,乃四塞狼烟,風波待定,亦復上文所指《雲謡集》七辭之時代背景也。下條列玄宗時"御製"曲調之辭三首内第一首曰"時清海晏定風波,恩光六塞,瑞氣遍山坡",謂風波已定,表面似與此矛盾,不應同時代,其實乃同時代之兩面表現:在野則呼籲人才,共策功勛;在朝則粉飾太平,風波告定。年代先後,容有短距離,而都在開天四十年間耳。

與此《定風波》二首同一寫卷伯三八二一之辭,尚有《謁金門》、《蘇莫遮》、《生查子》,各二首。《謁金門》二首之内容,一屬黄冠〔〇九三〕,一屬儒士〔〇九四〕,已詳上文曲調考證。其作辭時代,連類以及,可能亦在開天間。因玄宗時,道士司馬承禎等,頗得幸用;互爲援引,遂有許多黄冠者流,"聞道君王詔旨……得謁金門朝帝陛,不辭千萬里"矣。参

看後記“謁金門辭”。另首屬儒士者，既已同寫卷，同曲調，同内容，其作辭時代，可能亦同。《蘇莫遮》二首：一謂“弓馬學來陣上騁，馬上盤槍，輔佐當今帝”〔一〇八〕，一謂“幾度龍門點額退。……常有堅心，灑雨乾坤内”〔一〇九〕，内容同爲進身致用，背景同爲邊庭多事，又同在一寫卷，可能爲同時代之作品。《生查子》二首：一謂“爲國竭忠貞，苦處曾爭戰；先望立功勳，後見君王面”〔〇九六〕，一謂“一樹澗生松……秀氣遮天地。……金殿選忠良，合赴君王意”〔〇九七〕，内容、背景、寫卷，無一不同，故可能亦同時作品。〔〇九七〕《生查子》，若係用白居易詩意，則時代不然。詳篇末考屑。

（四）玄宗時“御製”曲調之辭三首。斯二六〇七卷内，殘存辭二十二首，其作辭時代甚雜。有僖宗時黄巢事後二三年之作，有昭宗避難華州時作。其中“御製曲子”二首〔〇七三〕、〔〇七四〕，調實《獻忠心》。按其内容，去僖昭情形太遠，似亦爲開天間作品。至第三首之“御製曲子”，乃指《雲謡集》内之《内家嬌》〔〇二三〕。

唐諸帝好音樂，親製樂舞或歌辭者，如太宗、高宗、中宗、玄宗、文宗、昭宗等，皆有之。此曰“御製”，乃製曲，非製辭也。劉禹錫詩：“朝來樂府歌新曲，唱作君王自製詞。”乃魏宫詞，非指本朝。斯殘卷内二辭之内容，分明爲當時臣民頌聖之口氣，並非帝王自道。可知辭内於誇張功業，粉飾太平之餘，尚露邊陲勞苦之念；又分明出於國力强盛、喜功好事之際，當以玄宗世爲最合。且〔〇七三〕末句曰“絶昇兜率大羅”，佛教、道教，强爲牽合，以逢迎人主之意趣，亦惟玄宗情形有之。《羯鼓録》諸佛曲調内，列《御製三元道曲》，次於玄宗所製九十二曲名之後。此“御製”，乃玄宗所製之曲調無疑。花蕊《宫詞》曰：“御製新翻曲子成，六宫纔唱未知名。盡將觱篥來抄譜，先按君王玉笛聲。”疑亦有追叙開天遺事之可能。“玉笛”云云，是其明證。明皇《玉笛聲》，《羯鼓録》、《開天遺事》、《楊妃外傳》等，備載之。近人浦江清《花蕊夫人〈宫詞〉考證》，認其詞全部皆花蕊自作，並皆詠前蜀王衍之宣華苑事，竊恐不盡然。其詞自北宋傳出時，但云書乃花蕊所寫，可能寫前代他人宫詞之雜作耳，未必悉爲花蕊自作。浦氏箋此首，泛云“史稱衍好爲豔詞，又解音律”而已，却未及玉笛事。又曰：“舞頭皆着畫羅衣，唱得新翻御製詞。”既曰“新

翻”，當然衹限於曲，“新詞”不能謂“新翻”也。“詞”乃配合新曲之辭，其“御製”部分，仍然在曲。唐代有“御製”某曲，在頒示以前，先就詞臣應制之詩内，選配其辭者。如《唐詩紀事》載中宗某年正月晦日，幸昆明池賦詩，群臣應制百餘篇，帳殿前掛彩樓，取上官昭容選一首，爲“新翻御製曲”，是其例也。花蕊《宫詞》又曰“宣徽旋進新裁曲，學士爭吟應詔詩”，則不復云“御製”。除玄宗時外，所謂“御製”，疑大都有一名義，其實不過就臣工所進，略事點訂而已。如由所謂“宣徽新裁”者，易爲“皇帝御製”，乃常有之事耳。《五代史》伶官傳謂莊宗“既好俳優，又知音，能度曲，至今汾晉之俗，往往能歌其聲，謂之‘御製’者，皆是也”。抑可能即敦煌曲中所謂“御製曲子”否？曰：不可。因前二辭内，有“恩光六塞”，“四塞休征罷戰”諸語，與另二首《獻忠心》〔〇七一〕、〔〇七二〕謂“見中華好”，及“生死大唐好”者，同曲調，同曲情。莊宗之武功，雖有梁燕契丹之克，畢竟割據局面而已，難以語此，故曰不屬也。

《雲謡集》内之《内家嬌》，在伯三二五一卷子内，題作“御制臨鍾喬《内家嬌》”，應亦製調，而非製辭。“臨鍾喬”三字不解，亦無考。上文因此調以百字以上之長體而叶平韻，已斷爲盛唐遺製。其辭猶是調名本意，可能爲始辭，後唐莊宗當更不能有之。此調之名，《教坊記》雖不載，但於唐之“内人”、“内人家”，最早作正式著録者，厥爲《教坊記》。其名稱流行，實以開天間爲最盛。如王建宫詞：“中尉明朝設内家”，“盡送春來出内家”，“先須逐得内家歌”……亦皆叙開天遺事，可以推想及之。因此，《内家嬌》之創調時代，在開天間，似無可疑；崔記不載其名，或偶失之耳。《雲謡集》《内家嬌》兩首之内容、修辭、音節，無一不同，應屬聯章，即應同一作辭時代。兹因此首另見别卷單行，而又有“御製”云云之説明，若認爲玄宗時之作品，依據較多，故爾分論。若專爲快意之臆測，則此兩首，可能皆玄宗時之作品，且皆詠楊妃，在其以女道士入宫之後不久也。因前首特寫其爲女道士之才色，末曰“除非却應奉君王，時人未可趨顔”；次首便推爲“風流第一佳人”，誇張其擅音樂、歌令，“應降王母仙宫”，與楊妃事蹟頗合，殊堪尋味。唐人詩文詠楊妃事者甚多，或明叙，或隱喻。此二曲雖無姓名、宫苑、年月等可尋，然較之李商隱《碧城》三律，則已明顯多多，謂詠楊妃，非不可能。《新唐書》玄宗紀開元二十

八年:"十月甲子,幸温泉宫,以壽王妃楊氏爲道士,號太真。"而册貴妃,則在天寶四載。此二曲之寫作,豈即在此四五年間歟?欲得其詳確,關鍵端在"御製臨鍾嶠"五字。俟考。

（五）玄宗時大曲三套,十首。——此三套大曲之辭,有種種迹象,指明爲玄宗時之作品。

曰《鬬百草》〔一〇〇七〕至〔一〇一〇〕:《開天遺事》載當時長安士女,鬬花特盛。王建宫詞中,有寫鬬花甚詳考,曰:"水中芹葉土中花,拾得還將避衆家。總待别人般數盡,袖中拈出鬱金芽。"前二句一作"艾心芹葉初生小,衹鬬時新不鬬花"。敦煌《鬬百草》辭則曰:"有情離合花……爭花競鬬新……覺走鬬花先……何時憐頡花?……庭前一株花……灼灼其花報。"——盛言鬬花,甚於鬬草。此點既與《開天遺事》及王建宫詞相吻合,則其作辭時代,自可能在開天之間。何况辭内尚有"建寺祈長生"、"佳麗重名城"、"望春希長樂"詳篇末考屑。等語,揣其大意,又皆於玄宗生平有之也。大曲之辭,重在當時合樂之用,絶少作懷古或諷喻諸題者。如王建《宫詞》,猶可以事後紀勝;若《鬬百草》曲,惟有用在當時而已。可信其所資以點染者,無一非當時之寫實也。

曰《阿曹婆》〔一〇一一〕至〔一〇一三〕:因元稹詩,知此曲之舞裝爲叢鬟。已見上文曲調考證。叢鬟之詠,唐代雖甚普遍,而其式實始於初盛唐之舞裝。王建《送宫人入道》曰:"休梳叢鬟洗紅粧,頭戴芙蓉出未央。弟子鈔將歌遍叠,宫人分散舞衣裳。"謂天寶宫人,色衰入道;至於"舞衣"、"叢鬟",正謂妙年時事耳。王建宫詞釋"叢鬟",亦未離舞,曰:"玉蟬金雀三層插,翠髻高叢緑鬟虚。舞處春風吹落地,歸來别賜一頭梳。"其勝如此,殆亦開天極盛時始能創之。至中唐,已由舞裝推行而爲一般之時世裝。王涯《宫詞》:"一叢高鬟緑雲光,宫樣輕輕淡淡黄。爲看九天公主貴,外邊爭學内家裝。"權德輿詩:"叢鬟愁眉時勢新。"《唐音癸籤》十九:"抑以鬆鬟危髻,取勢頗高,改'勢'字貌之乎?正不如作'時世'爲雅切耳。"可見一斑。更觀《阿曹婆》之辭曰:"……征夫鎮在隴西坏。……君在塞外遠征回。……一從征出鎮蹉跎……疆場還□□□□……君在塞北亦應知。"凡此種種,又與上文所述《雲謡》七辭之時代背景相合,則謂此套爲玄宗時作,非無因也。

曰《劍器詞》〔一〇一八〕至〔一〇二〇〕：第一首起句曰："皇帝持刀强，一一上秦王。"結句曰："從家緣業重，終日事三郎。"雖不盡可解，辭中且尚存許多錯字，不能訂正，但"皇帝"與"三郎"，大概指一人而言，則非玄宗莫屬。詳考屑。是此套之作辭時代，已可假定。陳暘《樂書》一八四："唐天后末年，《劍器入渾脱》，始爲犯聲。"①中宗時，宗晉卿舞《渾脱》，並見《唐書》與《通鑑》，足證其創調時代，早在武后朝；至玄宗時，自不妨有辭也。《通鑑》胡注曰："長孫無忌以烏羊毛爲渾脱氈帽，人多効之，謂之'趙公渾脱'，因演以爲舞。"實則人効爲帽，雖在唐初，其舞傳入中國，尚在七八十年之後。

（六）玄宗開元間之《婆羅門》四首——調名應依崔記，作《望月婆羅門》，其調乃取自《婆羅門》大曲。——均已如上文曲調考證所云。《羯鼓録》載此曲名於太簇商，在玄宗所製九十二曲名之内。其辭之末首〔一〇七〕曰：

> "望月在邊州，江南海北頭。自從親向月中遊，隨佛逍遥登上界，端坐寶花樓，《千秋》似《萬秋》！"

兹據（甲）望月，（乙）取自大曲，（丙）遊月宫，（丁）《千秋》説，（戊）《萬秋》説：共五點，斷其創調時期，即作辭時期，皆在開元十七年後不久。蓋《望月婆羅門》之調名，既載在崔記，而此四辭之首，又皆冠"望月"二字，同題並無他篇，詞語復非泛設，可能即爲此調原始之辭。——一也。《婆羅門》大曲乃開元中西涼節度使楊敬述所進；就此摘遍，乃成《婆羅門》雜曲；兹用以詠望月，時間上去大曲之進呈，或不甚遠。試看玄宗時有《水調》、《凉州》、《伊州》等大曲，而諸調之單章雜曲，亦皆有於同時，可以類推。——二也。遊月宫事，雖荒誕無稽，但其神話之流傳，並非始於後世；妙在玄宗生前，民間即已盛傳，樂曲乃隨之而興。故《教坊記》載開天間之曲名，已列有《看月宫》一調。鄭嵎《津陽門》詩："上皇夜半月中去，三十六宫愁不歸！"《碧雞漫志》三曾備載《異人録》、《逸史》、《鹿革事類》、《開元傳信記》、《楊妃外傳》、《明皇雜録》、《仙傳拾遺》、《幽怪録》諸書中遊月宫之説。《異人録》云："開元六年，上皇與申天師，中

---

① 今校："犯聲"，原作"犯音"，據清光緒二年廣州刻本《樂書》改。

秋夜，同遊月中。”河東先生《龍城録》同説，亦“開元六年”云云，尤堪注意！上辭謂“自從親向月中遊”，當指玄宗而言。——三也。玄宗以八月五日生，開元十七年起，定是日爲千秋節；王公以下，獻鏡及承露囊，天下讌樂；樂曲有《千秋樂》大曲及《千秋子》雜曲等。當時曾從禮儀、樂舞、文物、詞章各方面竭盡鋪張。天寶二年起，改名天長節。《通典》及新舊史、《會要》等，均言之甚詳。辭中“《千秋》似《萬秋》”句，應爲玄宗在世時頌祝之語，而非其身後之悼挽或感念。——四也。此項頌祝語，實借用當時流行之《千秋樂》與《萬秋樂》兩曲名組成，“千秋”、“萬秋”，均非泛設。《萬秋樂》婆本佛曲，見日本《古事類苑》。日本天平八年，玄宗開元二十四年。印度羅門僧正仙那等，已傳此曲至日本；其在中國之流行，可能更早十年左右。既爲佛曲，自尤合《婆羅門》曲辭之引用。故辭内“萬秋”二字，指曲名無疑。詳篇末考盾。——五也。

信玄宗於開元六年真遊月宫，自屬荒誕；指當時民間之神話，興於此年，從而反映於樂曲，反映於歌辭，則完全爲可能之事。於此尤當了解：唐代社會風尚，兼墮於佛教與道教之深淵中，唯心已極！乃此類神話極易滋長之時。事雖涉及在朝之主，甚至曖昧不明，統治者亦備予寬容，聽其在民間自然發展，並無何種禁令。尤其突出之事例，乃太宗入冥，與建成、元吉對質，判官爲崔子玉云云，《朝野僉載》謂唐初已有此傳説，甚至太宗在世時即已有之，並不以爲“大逆不道”，從而遏絶也。何況遊月宫説，無傷大體，祇足增長對於皇帝神聖無極之虔敬擁戴者乎！初唐流行之歌舞戲中，有所謂“合生”者，其劇本之内容，必採一望重之人爲主角，方足以歆動觀衆。故每就當時妃主之情貌，繪聲繪影，至爲朝議所不容；而所謂妃主者，則自若也。貞元間，蔡南史等直用義陽公主與駙馬仳離之實事，編爲《團雪散雪》歌曲，後雖遭譴，其初並不以爲不可也。故玄宗在世之時，即有人藉《婆羅門》曲子，歌詠其遊月宫之神話，於當時之人情世故，實絲毫無忤。再遊月宫説，起於玄宗之望女几山，三鄉陌上，發興求仙，本爲道家得意之事；而此調名乃曰《婆羅門》，其辭又曰“錫杖撥天門，雙休禮世尊”，曰“隨佛逍遥登上界”，明明爲佛徒假借，以獻媚人君之作。苟非在其生前，有所幸冀，於兩教一貫爭長之情勢下，料必不甘於如此借重異教之靈蹟，是亦可從旁面證明者也。

（七）玄宗天寶前《别仙子》、《菩薩蠻》各一首——此二辭〔一一八〕、〔○四一〕同在斯四三三二卷中。同卷尚有《酒泉子》，殘剩十九字，未録。但内容演故事，可資考證。據向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》，此卷背後，録壬午年龍興寺僧學便物《字據》。據《佛祖統紀》五三："敕天下諸郡，建開元寺、龍興寺。"天寶元年乃壬午，此《字據》可能寫於天寶元年。依常情：寫卷正面文字，必先寫，則此二辭可能寫於天寶以前，至遲不逾天寶元年也。此二辭文字，皆屬上乘。尤以《菩薩蠻》爲所録敦煌五百餘曲中典型之作！在我國民間文藝中，乃極有關係之資料。詳下文論修辭。《别仙子》文字中，無綫索可供稽考。《菩薩蠻》有句曰："水面上秤塠浮。""塠"爲"錐"之别寫，在敦煌卷子中，及唐人一般文字中，原屬常見；但在曲辭，則頗有研討之必要。因王灼《碧雞漫志》四，《阿濫堆》條，曾引杜佑《理道要訣》曰："天寶諸樂名，'堆'作'塠'。"是"塠"字如在樂名中發現，便是天寶年間寫法。今在樂曲歌辭中發現，復與其他有關之情況綜合以觀，則謂爲亦是天寶年間所寫，並不孟浪也。杜氏於當時樂曲情形，最爲該洽。《理道要訣》紀唐樂情形，多出《通典》之外，惜其書不傳。此所云云，雖未詳其故，要必有所據。使樂名中"堆"之作"塠"，不必天寶間獨然，天寶前後皆然，則佑居天寶以後，何必有此贅語乎？

"堆"爲"塠"、或"錐"爲"鎚"之常見事實，兹不妨約略言之，以供參考：杜甫《沙苑行》："纍纍塠阜藏奔突。"岑參《登北庭北樓呈幕中諸公》①詩"但見白龍塠"，注："即堆。"——皆天寶左右之作也。彭大翼《山堂肆考》商集十，不知引何書，謂武后時官職冗濫，人爲謡曰："欋椎侍御史，盌脱校書郎。"注："齊魯謂四齒杷爲欋椎，當作'槌'。"亦不知注出何人。似初唐時，"槌"或"塠"字，尚未通行。然寒山詩已作"秤鎚落東海"，豈後來傳鈔者所改，原詩不如此寫乎？至於敦煌卷子中"塠"、"鎚"等例，舉不勝舉。如《十二時》〔五六〇〕"又把形骸葬塠阜"；〔五九三〕"撮來抛向糞塠頭"；《百歲篇》〔六七六〕"明月長年照土堆"。在伯三一六八卷中，"堆"乃作"塠"；"八相成道"變文中有"揮鎚自樸"，在"目蓮救母變

① 今校：此詩題原簡作"登北庭北樓"，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

文"中，乃作"自撲渾堆"；《佛説諸經雜緣喻因由記》中，亦有"糞塠"、"肉塠"等，已可見一斑。劉書一〇二《字書》曰："堆、塠，都回反。"二字連列，且合並注音，足證其通用並行已久矣。此字之别寫，大概天寶前已有之，至天寶而始盛行，後此乃沿用不輟。其初或諱"堆"之故，始產生别寫以代替；至何以諱"堆"，則俟考索。伯二五〇四爲避諱表，於此或有説明。《説郛》本《殷芸小説》引《雜記》，謂人垂鼻涕長者，曰"甚堌塠"。注："上呼回反，下扶堆反。"乃另一音義，與此所論無涉。

至於《菩薩蠻》之創調時代，應於此扼要明之。此調之起源，自唐以來，已有三説——

（甲）《杜陽雜編》、《南部新書》均謂因宣宗朝女蠻國朝貢，作菩薩蠻隊，遂製此曲，文士亦往往聲其詞。當時倡優李可及乃作《菩薩蠻隊舞》。《雜編》内並有四方菩薩蠻隊之名，即舞隊也。按《雜編》爲書之不可靠，已詳唐圭璋《論李白〈菩薩蠻〉〈憶秦娥〉詞》一文内；其於此調之説未周，則明胡震亨《唐音癸籤》十三又早已詳之——

> "考南蠻驃國，嘗貢其國樂。其樂人冠金冠，左右珥璫，絛貫花鬘。珥雙簪，散以毳，如女飾。而其國亦在女王蠻西南，故當時或以爲女蠻。且其曲多佛曲，具在。後簡夷樂部，則其稱爲《菩薩蠻》，尤可信。"

南詔之貢《奉聖樂》，在德宗貞元十八年；五十年後，宣宗始有上項隊舞，其曲明明爲舊樂之借用，而舞亦舊舞之新編而已，均無創造可言。白居易新樂府《驃國樂》所謂"玉螺一吹椎髻聳，銅鼓千擊文身踴。珠纓炫轉星宿摇，花鬘抖藪龍蛇動"。不較《雜編》所述《菩薩蠻》之裝束，爲益詳盡乎！清張德瀛《詞徵》内，早已及之。即據下文第（十）條，德宗建中初年亦已有《菩薩蠻》辭〔〇四四〕，又豈俟諸宣宗大中間而始創！謂早期詞猶粗俗，如〔〇四一〕、〔〇五〇〕，皆非文士之所聲，庶幾可耳。《菩薩蠻隊舞》所奏，已爲大曲體製，故《日本國志》三十六，載彼邦所傳唐曲，有《菩薩破》一種。詹锳《李白〈菩薩蠻〉〈憶秦娥〉詞辨僞》内，駁唐圭璋説，論證無力，甚至誤《謝秋娘》調爲雙叠，又信李德裕創《望江南》之説，遂僅據此一調之情形，而謂"可見詞之由單調演爲雙調，乃晚唐之事"；並推及《菩薩蠻》既雙調，斷非盛唐所能有。前提既誤，結論自無足取。

參看上文曲調考證内"望江南"條。

（乙）日人中村久四郎及桑原隲藏等，見《元史》中有"木速蠻"、"木速魯蠻"，《西遊記》内有"鋪速滿"、"謀速魯蠻"，《北使記》内有"没速魯蠻"等譯名，乃認爲即唐代《菩薩蠻》之遺。不知諸譯名既爲阿剌伯語中呼回教徒之稱，又爲宋元兩代，回教在中國大盛以後之所有，且諸名在回教中，始終未發生樂曲歌舞之關係，與唐代《菩薩蠻》曲名之緣於佛教者，乃截然兩事，豈容牽混！唐許棠之《奇男子傳》及《太平廣記》一六六，"吴保安"條，引《紀事》，均載宰相郭元振之侄仲翔，隨征南詔，因李蒙軍敗，陷在諸蠻洞内爲奴；天寶十二載，從菩薩蠻洞逃歸。足證盛唐時之西南邊裔，早有其佛教之所謂"菩薩蠻"者，由是而演爲樂曲歌舞，開元時民間即已流行，崔令欽《教坊記》内乃著録其曲名，事甚顯著。至當時長安洛陽諸地，雖已有回教徒在，實猶未盛，不足以與儒、釋、道、祆諸教抗衡，且並未創製樂曲，爲傳教之工具，此亦大致可按者也。

（丙）近人楊憲益於所著《零墨新箋》内，主張"菩薩蠻"乃"驃苴蠻"或"符詔蠻"之異譯。今雲南順寧縣濮曼族人，尚有蒲蠻之稱，見清桂馥《札樸》。其曲調乃古緬甸樂，開天間傳入中國。李白原爲氐人，少時於此曲調，大概已習；方二十五歲開元十三年，公元七二五。左右，曾徘徊襄漢間，可能於湖南鼎州滄水驛樓，題此曲辭。北宋初年，文瑩《湘山野録》謂見《古風集》内，此辭屬之李白，事有可能，並非荒誕云云。信如此説，驗之《教坊記》、《奇男子傳》，及敦煌卷子斯四三三二等所有資料，無不吻合，可知乃較爲接近事實者也。

自明胡應麟申其主觀以後，人皆不敢信李白或盛唐人有《菩薩蠻》辭，於是不得不力崇（甲）説，而延遲其創調之時代。並韋皋之所獻，與白居易之所詠，乃第一等史料，確鑿無疑者，皆置於不聞不問；何況其餘足資佐證之文獻，次於韋白方面者，概予抹殺，絶不考慮，當無足異矣。顧其所執持者，每爲後世情況所造成之後人心理，却用以掩蓋唐代情況，而否定唐人事實，尤爲不可耳。例如近人詹鍈文内，否定李白有《菩薩蠻》之作，衹憑北宋晏處《善本李太白集》内未收之一點而已。殊不知唐人自編之詩集内，除一二特例外，向不載俗樂歌辭。宋人代編之集，或載或否，則視其推尊詩體之觀念强弱如何：强則擯斥，弱則兼容。雖

至清人，對於詞譜中應否列《浪淘沙》、《楊柳枝》等七絶之調，仍有此種情况存在。晏處善本中不載《菩薩蠻》，並非懷疑其作者，僅爲嚴别其體裁。其所以矜爲"善本"者，此正條件之一耳。倘北宋人直接表示此辭非盛唐所能有，猶可以據也；今衹表示善本中所不宜收，詎可擴爲非李白之作乎？李白不作，與李白時無《菩薩蠻》調，又是兩事。倘據詹文，復擴爲盛唐無此調，斯又非詹氏所當任咎矣。舉兹爲例，以概其餘。

（八）玄宗天寶間之《皇帝感》十二首。——原見劉書三九號，其次一號乃"開元皇帝讚《金剛經》"一卷。《皇帝感》辭之發端曰：

"新歌舊曲遍州鄉，未聞典籍入歌場。新合《孝經皇帝感》，聊談聖德奉賢良。"〔一四一〕

"開元天寶親自注，詞中句句有龍光！……"〔一四二〕

《金剛經》讚之發端曰：

"莫談新歌與舊曲，聽唱《金剛般若詞》。……今帝聖明超萬國，舉心動念預觀知。文武聖威遍天下，萬姓安寧定四夷。自注《金剛》微妙義，蠢動含虛皆受持。……"

既曰"今帝自注"，則兩篇皆爲天寶間之辭可知。宋莊綽《雞肋編》卷中："唐明皇注《孝經》、《道德經》、《金剛經》，張曲江有賀狀云：'陛下至德法天，平分儒術：道以廣其家，僧又不違其願。三教並列，萬姓知歸。'"《崇文總目》道家類一，列"新歌注《道德經》一卷"，正其書也。玄宗頒注《孝經》，在開元十六年，已詳上文曲調考證。其注《道德經》，在開元二十一年，見唐封演《封氏聞見記》二。許書下輯，日字二十三號，《開元皇帝讚》曰："朕自比來恒落託！將此閻浮爲快樂。……"亦可供參考。此等辭體在代言與非代言之間，乃唐代音樂文藝之詼詭恣縱處。然此與其作辭時代屬於玄宗一層，並無抵觸。

（九）代宗大曆九年《歸去來》十首。——此十首〔一九六〕至〔二〇五〕見《大正新修大藏經》八十五卷，敦煌本《淨土五會念佛誦經觀行儀》卷下。卷端題"南岳沙門法照撰"；辭前又題"沙門法照述"。卷後記："……時大曆九年，冬初十月，於北京龍興寺。……"又四十七卷，日本德川時刊本，《淨土五會念佛略法事儀讚》"五會念佛"條注云："梁漢沙門法照，大曆元年夏四月中起，自南岳彌陀臺般舟道場，依《無量壽經》

作。"以上大致已見第二章曲調考證。足見此十首之作辭時代,不出大曆元年夏,至九年冬之間。《佛祖統紀》二十六謂法照於大曆七年寂,恐誤。上列敦煌本後另題曰:"時乾祐四年,歲次辛亥,蕤賓之月,莫願十三葉,於宫泉大聖先巖寺講堂後,彌勒院寫,故記。"按乾祐至三年止,辛亥爲後周太祖廣順元年,乃其寫卷時代也。

(十)德宗建中初之《菩薩蠻》一首。——原辭曰:

"敦煌古往出神將,感得諸蕃遥欽仰。效節望龍廷,麟臺早有名。　只恨隔蕃部,情懇難申吐。早晚滅狼蕃,一齊拜聖顔!"〔〇四四〕

據孫楷第《敦煌寫本張淮深變文跋》,引《元和郡縣志》等書,考訂安史亂後,河西隴右諸州先後陷蕃之次序,爲涼州廣德二年,甘州永泰二年,肅州大曆元年,瓜州大曆十一年;惟沙州遲至德宗建中二年始陷。上辭中"效節望龍廷",明明謂沙州之陷以前也;"只恨隔蕃部",明明謂涼甘諸州之陷以後也。蓋諸州最東者先陷,以次及於最西。沙州未陷前,敦煌入唐之道早因在東諸州之已陷而被阻,故辭曰"隔"耳。涼州之陷,在廣德二年,並有《舊唐書》吐蕃傳、《通鑑》代宗紀可證。至大曆初年,河西節度使乃徙治沙州,見《新唐書》方鎮表及《通鑑》代宗紀,沙州地位,從此益重! 及甘、肅二州繼陷,河西節度所領,僅有瓜、沙二州。十年以後,瓜州復陷,軍帥僅保沙州;又凡五年,沙州始陷。此辭至早可能作於涼州陷後,至遲當不過於沙州之陷,兹故假定在建中元年,公元七八〇。至於沙州獨保,而東行路阻之情形,自後歷史上並無同樣之複演,則此辭之作,當不虞其更晚也。除李白一篇,及天寶前民間一篇外,此亦爲《菩薩蠻》傳辭中之甚早者,大可注意!《杜陽雜篇》之説,益無成立可能矣。

(十一)懿宗時寫《菩薩蠻》一首、《望江南》二首——此指寫卷時代言。三辭〔〇五二〕、〔〇八七〕、〔〇八八〕同在《春秋後語》卷之背面;同面並見"咸通皇帝判官王文瑀"語,故寫卷時代,定在咸通間。王文瑀何人,俟考。咸通共十四年,兹取其中點,列在七年,公元八六六。至於其作辭時代,惜無綫索可尋。《菩薩蠻》内有"淼淼三江水"語,不知始出何處。後梁許鼎《登嶺》詩内,亦曰"淼淼三江水,悠悠五嶺關"。《望江南》

之次首曰:"五梁臺上月。"《校録》内認"五梁"二字爲題目,不入辭。"五梁臺"雖未詳,比較是一端緒,或可由此探得作辭時代。

《望江南》之創調時代究如何?此一問題,不如《菩薩蠻》簡單。王國維《春秋後語背記跋》内,言之未能詳盡,爲補充如下——

足資《望江南》調時代之考訂者,當前祇有四項直接資料,形成兩種相異而可以相容之説——

(甲)《教坊記》曲名表内,列《望江南》及《夢江南》。二名在表内,相隔甚遠,足見彼此無涉。表内《望江南》與《望梅花》之二名則相連,因"望"字而類列也。

(乙)《樂府雜録》謂《望江南》始於李德裕鎮浙西日,本名《謝秋娘》,亦名《夢江南》。

(丙)白居易《憶江南》辭注:"此曲亦名《謝秋娘》,每首五句。"

(丁)劉禹錫《憶江南》辭題云:"和樂天春詞,依《憶江南》曲拍爲句。"

(甲)單獨成一説,屬盛唐;(乙)(丙)(丁)合成一説,屬中唐。(甲)所録之兩調名,其體製格律如何皆不知;惟參考其他調名之情形,此二名所指,可能爲長短句,亦可能爲聲詩,不必其與(乙)(丙)(丁)之《謝秋娘》或《憶江南》已確知爲"三五七七五"長短句者相同。因唐代曲調太多,異調往往同名,不必因其同名之故,遂斷定其必同調。如《何滿子》有五言、六言、七言及長短句四體;《蘇莫遮》有沙陀調、之水調及金風調之三調,皆是。何況此之所同者,僅片面之别名《夢江南》而已;其主調主名,一曰《望江南》,一曰《謝秋娘》或《憶江南》,並不相同也。盛唐自有其盛唐之《望江南》,中唐自有其中唐之《憶江南》,故上列二説雖異,而不相忤,本可並存,毋庸求其統一。必欲以統一爲快,則須俟更多資料之發現,毋庸亟亟。至於《教坊記》與《樂府雜録》二書,同爲千餘年前之古籍,既無真憑實據,足以證明其所載孰僞孰誤,則在原則上,惟有暫時信其皆真,皆是,而並存之,不必迎之欲其真,拒之欲其僞耳。近人胡適,於《詞的起原》内,欲單獨成立(乙)(丙)(丁)之一説,遂不顧事實,强指(甲)之所載,不能認爲"原書的原文",不能認爲"開元教坊的曲目",實爲下策。

南宋趙希弁《郡齋讀書後志》卷二[①]，列"兵要《望江南》"一卷，並曰："右題云：'黄石公以授張良者。'按其書雜占行軍吉凶，寓聲於《望江南》，詞取其易記憶。《總目》云：'武安軍左押衙易静撰'，蓋唐人也。"所謂"兵要《望江南》"，與"從軍《五更轉》"，或"儒士《謁金門》"，或"江南《三臺》"、"宫中《三臺》"等爲一類，乃將題目加於調名上，成爲特殊調名。唐人承六朝風氣，慣有之。《望江南》至於用作歌訣，便於記憶，其在民間流行普遍之程度，可以想見。倘得易静之時代，應有助於此調之考證不少。明楊士奇《文淵閣書目》，於李衛公《元戎必勝録》後，列"李衛公《望江南》一部，一册，闕"。其亦爲"兵要"可知。豐順丁氏《持静齋書目》鈔本子部，列"兵要《望江南》詞一卷，舊鈔本，題李靖撰"。清初陸琢《佳趣堂書目》，亦有"李衛公《望江南》一卷"，而列於"陰陽五行類"，顯然未合。據此可知李衛公有二：指李靖者，其詞屬於"兵要"，當然僞託居多，惟至遲應出於五代人手，而材料或有初盛唐之所出；指李德裕者，其詞屬於豔情，既見《樂府雜録》，當較可信，然《謝秋娘》本事不詳，不免受前一李衛公之影響，亦啓人之懷疑耳。

又查《崇文總目》有"道術指歸《望江南》一卷"。紹興間《祕書省續編到四庫闕書目》二，有"包真君《望河南詞》一卷，闕"。"河南"，顯爲"江南"之訛。《宋史·藝文志》五行類，列"《望江南風角集》二卷"。——三者可能皆晚唐五代之作。杜光庭晚唐五代時人。《録異記》内，載有蘇校書者，"内潛修真"，唱《望江南》，終於"白日昇天"。《山堂肆考》徵二，載仁王寺一僧，喜唱《望江南》；李元善每倦遊，則曰："吾欲唱《望江南》矣！"所據何書俟考，或亦五代前後事。凡此皆示兵家之外，僧道亦均習用，其調之通俗，更可想見。至於號稱韓偓作之《海山記》内，有雙叠《望江南》八首，即中唐之《憶江南》體，託之隋煬帝時，人多不信；但若以劉宋、蕭梁間，寶誌即作聯章《十二時》之長短句歌辭，見上文曲調考證。隋高祖時即有雜言"上壽歌辭"，煬帝時更有雙叠《紀遼東》長短句之種種情形衡之，實不敢謂隋時必無其調，更無論初盛唐矣。

---

① 今校：此句原作"北宋晁公武《郡齋讀書志》十四"，經查，下述内容屬趙希弁《郡齋讀書後志》，據改。

按昔日社會之常情：曲調之横的流行愈廣者，其縱的經歷必已愈久。《望江南》在晚唐五代流行之廣，既敻越他調，是否可能有其隋以來三百年之經歷？抑祇能有盛唐以來二百年之經歷？抑祇能有李德裕以來百年之經歷？同名是否完全同調？——凡此皆憑空難言，仍有待於更多資料之發現，始可以確切爲斷耳。參看後記"望江南"條。

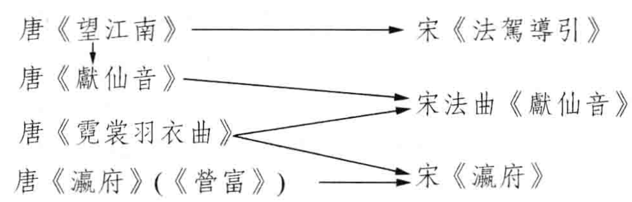
兹再就此先後生成之四調名，詳析言之：盛唐之二名並峙，必爲不同之二調：一曰《望江南》，一曰《夢江南》。中唐李德裕創名曰《謝秋娘》，是否亦即創調，尚俟考。白居易創名曰《憶江南》，即用李調，劉禹錫因之。至晚唐，始合《望江南》、《憶江南》爲一。後因皇甫松辭有"閑夢江南梅熟日"句，故又混入《夢江南》一名，却不指《教坊記》内，盛唐别一調之《夢江南》也，不可不辨。《太平御覽》引《樂府雜録》之文，於《望江南》條作："本名《謝秋娘》，後進入教坊，遂改名。"使此説果確，似乎《謝秋娘》先爲私人之創調、創名，後入當時之教坊，絶非崔氏所記盛唐之教坊。始被以《望江南》名。自此，"三五七七五"之長短句調，遂概用《望江南》之名以行，而《望江南》之原調究竟如何，與《謝秋娘》之原名何以無人援用，均晦而不彰矣。例如敦煌曲内，有《望江南》八首，皆晚唐與五代之作，皆此種長短句，雖其作詞時間，前後相距八十年久，而調名一貫用《望江南》，則無稍異也。鄭振鐸《詞的啓源》，列《憶江南》爲里巷之曲，視同《竹枝》、《浪淘沙》等一類，與(乙)(丙)(丁)三説皆不符。惟與"兵要望江南"、"道術歸望江南"等，則相符；因後者一入士兵群衆，一近愚婦愚夫，皆趨向於通俗也。鄭氏又謂里巷之曲"何種見採於教坊，也不大見於記載"，則與《御覽》引《樂府雜録》説又相抵。

按《憶江南》在中唐，——專就中唐言——乃先爲詩題，而後始爲曲調名，亦頗有關之事，不可不詳：早在白、劉二人作《憶江南》長短句之六十年前，代宗大曆間，類似《憶江南》或《夢江南》之詩題或曲名，即已風行。如《唐詩紀事》載謝良輔、鮑防、吕渭等十二人，作《憶長安》句法"三三、六、六六、六六"，四平韻。岑參在前已有《憶長安曲》二首，乃五言四句仄韻，未辨是否聲詩。及《狀江南》，五言四句聲詩。皆十二月詞。二者疑皆有歌與樂，不僅諷詠而已。《紀事》謂鮑防於代宗時歷福建江西觀察，吕渭於大曆間爲浙西支使；十二月之詠，皆在江南時之事云云。

而張志和作《漁父》，韋應物作《調笑》等，與此大致同時。《漁父》之和詞，載在《金奩集》後，及《漁歌碑傳集録》者，亦十餘首，足見集體倡和之風，此時已盛。六十年後，李德裕方有"錦城春事憶江南"，五言三首；殷堯藩又有"蘇杭勝事憶江南"詩三十首；張祜等詩題中，别有"夢江南"。李集内此三首雖闕，而另有"上巳憶江南禊事"，乃七絶；其後二句云："爲憶渌江春水色，更無宵夢向吴州。"足見此等"憶江南"或"夢江南"。先爲詩題，且甚普遍，初非曲調名也。其在詩題與曲名之運用上，殆與謝、鮑、吕等之有"憶長安"、"狀江南"等名，實爲一樣情事，一般作用。白、劉二人之用《憶江南》爲曲名，既遲在六十年之後，分明淵源有自，絶非創舉，又可知也。更早，王建爲《江南春》七絶聲詩，白、劉並有繼作，則又同於"憶長安"、"狀江南"，乃别一例也。劉依《憶江南》曲拍爲句，曾題曰"和樂天春詞"；其於《江南春》之題，亦同樣曰："和樂天春詞。"《江南春》既同爲歌曲，當亦可曰"依《江南春》曲拍爲句"，初不必因其爲齊言而有别也。故"依《憶江南》曲拍爲句"云者，其作用僅同後世填詞家謂"調寄某某"，敦煌曲早有"大唐五臺曲子寄在蘇莫遮"之題，足見詞家調寄某某之習語，實始於唐人。以分别於同時另有若干作品，乃依《江南春》、或《憶長安》、或《狀江南》等之曲拍者而已。若僅僅據此一點，實無從斷定其爲依調填詞之創舉，何況既有《漁父》及《憶長安》等長短句之倡和在前，則劉之和白，更不得謂之"依調填詞之第一次"。於此，《望江南》之創調，是否果在李德裕時，當亦不難想象矣。胡適欲肯定劉作爲歷史上"依調填詞之第一次"，遂否認六十年前張志和之《漁父》爲長短句，指爲一種變態的七言絶句。理由乃此調的曲拍，不傳於後；宋人如蘇軾等，都説此調不可歌云云。豈唐之長短句詞，凡曲拍不傳於宋，凡宋人所不能歌，宋人未曾有認可之明文者，雖明明長短其句，今人亦概不當承認歟？則如劉之《望江南》，被認爲古今"依調填詞第一次"者，其唐時之歌譜如何？宋人曾如何傳之？如何歌之？不知胡氏抑曾考明否耳。

更就"三五七七五"之曲拍考之，究否創於李德裕時，亦頗有問題。因以此較宋調《法駕導引》，衹後者將開始處之三字句加一叠而已，其餘二者悉同。而楊慎《詞品》則謂《望江南》即唐《法曲獻仙音》；彭大翼《山

堂肆考》因楊説，並謂法曲三疊，《望江南》止兩疊。此説應有其原因與依據，惜皆未詳。疑《法駕導引》與《法曲獻仙音》之間，必有相當關係，今則但知二者同爲唐代之道曲耳。再沈括《夢溪筆談》五，謂宋之《獻仙音》，或即唐《霓裳羽衣曲》之遺。王灼《碧雞漫志》三，引歐陽修語，亦謂人間有《瀛府獻仙音》二曲，及《霓裳》之遺，王灼因其宫調不同而疑之。查《獻仙音》乃唐法曲中之尤妙者，見《唐會要》三十三。其曲興於盛唐，《詞品》曾指爲"開元人間之腔"。而《霓裳羽衣》爲法曲之代表傑作，則人所共曉者；北宋人謂二曲相通，事屬可能。《教坊記》所以不列《獻仙音》者，豈因其即《望江南》或《霓裳》，而此二名則已列，無事重複之故歟？唐宋之《獻仙音》，必皆爲大樂，其音曲必甚長。"三五七七五"調，可能配《獻仙音》大樂中之主要一曲。北宋《獻仙音》又另演爲慢詞，句法中查無"三五七七五"之迹象，或取宋大樂中之慢拍部分而成者。此六曲，在唐宋兩代，源流異同如何，殊堪玩味。楊氏之説，鑿空與否，尤須考明。使"三五七七五"調早見用於盛唐《霓裳羽衣曲》内，則曰李德裕所創者，更可疑矣！白居易於《霓裳曲》甚諳，當不至矛盾於其間也。玆列六曲名之關係如次圖，以助研討。《瀛府》或即敦煌曲調名内之《營富》，已詳上文曲調考證之末段。其曲在唐時或已有之。又近世所傳琴譜内，有《醉漁唱晚》調，其辭多首，亦全用《望江南》之句法平仄等等。



總之：《望江南》長短句調，可能興於隋；盛唐確有《望江南》調，其體制如何未明；其曲調在民間之流行極普遍！謂我國長短句詞體乃創始於李、白、劉之《望江南》，則絶非事實！謂"三五七七五"之《望江南》調創始於李德裕，雖有白説，仍難確定。目前所能確定無疑者，僅李於此調始用《謝秋娘》名，白於此調始用《憶江南》名，如此而已。而惜乎謝秋娘之本事，又不得其詳，查不可追也。

（十二）僖宗時之《獻忠心》一首。——此辭寫在斯二六〇七號卷内

〔〇七〇〕,起云:"自從黄巢作亂,直到今年。"結云:"會將鑾駕,一步步,却西遷。"當是僖宗赴蜀以後,留京之人作。巢事始終四年。中和三年,公元八八三,長安已爲唐收復。故此首之作辭時代,可以假定在八八二年,僖宗中和二年。

(十三)昭宗時之《菩薩蠻》七首,及同類之辭《酒泉子》一首。——昭宗作二首,王集載爲附録。《舊唐書》昭宗紀云——

> "(乾寧)四年春,正月,丁丑朔,車駕在華州。……七月,甲戌,帝與學士親王,登齊雲樓,西望長安,令樂工唱御製《菩薩蠻》詞。奏畢,皆泣下霑襟,覃王已下,並有屬和。"①

《中朝故事》所載略同,王集叙録已引。篇末考屑内有詳考。另斯二六〇七號卷内,載《菩薩蠻》四首:〔〇四八〕有"鑾駕在三峰"句;〔〇五〇〕和昭宗韻,詳《校録》。有"剋日却迴歸"句;〔〇五一〕有"計日却迴歸"句——皆尚滯華州未歸時作,或即在"覃王已下,並有屬和"之中也,當與昭宗二首〔〇四六〕、〔〇四七〕,同在乾寧四年。惟〔〇四九〕有"此夜却迴鑾"句,疑是昭宗已歸長安之夜,宫人所歌,應屬在公元八九八,昭宗光化元年也。又與〔〇四八〕同卷伯三一二八,尚有〔〇四五〕一首,既曰"再安社稷",復曰"今喜迴鑾駆",應在光化元年之作。總之:七首分兩部:五首乃乾寧四年,在華州之作,二首乃光化元年,在長安之人作。

《酒泉子》〔〇七八〕曰:"每見惶惶,隊隊雄軍驚御輦。驀街穿巷犯皇宫,祇擬奪九重!'……"其後片更有"爭奈失計無投竄"語。在唐史中,與昭宗乾寧二年五月,李茂貞、王行瑜、韓建,各率精甲數千入覲,京師大恐,人皆亡竄,吏不能止之情形,比較相合。其作辭時代,或即在此。惟此辭似一般詠故事之作,甚至爲戲曲,並非當時寫實。倘真在倉皇投竄之後,料亦未必有此閑情,作辭度曲也。既詠故事,則僅此一首,何時寫作,便無從判别矣。姑附此以俟考。

(十四)後唐莊宗時之《望江南》一首,及同類之辭《浣溪沙》二首。——《望江南》〔〇八一〕云:"曹公德,爲國託西關!六戎盡來作百姓,壓壇河隴定羌渾!……"王集叙録謂其述歸義軍曹氏功德,當指曹

---

① 今校:原本無"御製"、"奏畢,皆泣下霑襟",據乾隆武英殿刻本《舊唐書》補。

議金，不似其子元忠時事。查《五代史》：後唐莊宗曾加議金以河西、隴右、伊西庭、樓蘭、金滿等州節度使，檢校太尉，兼中書令，託西大王。而敦煌佛窟内供養像身題名兩處，亦證明議金之官職如此，與辭内"託西"、"河隴"等均合。兹假定其作辭時代爲公元九二二，即莊宗同光元年；距上列（十一）懿宗咸通間寫《望江南》卷子，至少後六十年，其調已改用雙叠。按此辭同卷伯三一二八，共列雙叠《望江南》四首，此第一首；玩其語氣，乃六戎來歸之百姓，歌頌曹氏功德。其第四首〔〇八四〕，雖亦同此語氣，而内容不同。若餘二首，並語氣亦不同矣。詳下文。

同在伯三一二八號卷内，四首《望江南》之前，尚列有《浣溪沙》二首。王集叙録内稱"三首"，乃"三"字錯誤，抑卷内漏列《浣溪沙》一首，不可知。首篇〔〇六四〕結句爲"獻羌言"；次首〔〇六五〕則曰"合郡人心銜喜賀"；兼玩其全辭語氣，可斷爲敦煌郡民及降羌，合向曹氏獻忠之作。究屬議金時，抑元忠時，難定。兹因原卷中此二辭列在四首《望江南》之前，又與《望江南》〔〇八一〕内"定羌渾"之内容相合，姑附於此，屬於議金。

（十五）後晉高祖時之《望江南》一首。——此辭〔〇八三〕後片云："皇恩溥，聖澤遍天涯！大朝宣差中外使，今因絶塞暫經過，路遠合通和。"查《五代史》，後晉高祖天福三年，曾遣使張匡鄴、高居晦赴于闐，册封其國王；過沙州時，議金子元深、元忠等郊迎。此辭所述宣使經過，未知即此事否。前片云："每恨諸蕃生留滯，只緣當路寇讎多，抱屈爭奈何！"與後片内容，似不甚銜接。兩片是否一首，有無錯簡，史實如何，均俟考。兹假定其作辭時代，在天福二年，公元九三八；距上列（十一）懿宗咸通間寫《望江南》卷子，至少後七十五年。

（十六）後晉出帝時之《望江南》二首。——第一首〔〇八二〕前片云："數年路隔失朝儀，目斷望龍墀！"後片云："新恩降，草木總光輝！若不遠仗天威力，河湟必恐陷戎夷。……"查曹議金於後唐同光二年受封；其子元忠於後晉開運元年受封，後周顯德二年再受封。此曰"新恩降"，或不外此三事。謂屬議金，則同光二年曹氏受方面之命，始開其端，尚無舊恩可援，"新恩"云云，毋乃不類。且後唐開國僅二年，謂"數年"失朝，似亦不合。若改指元忠開運之事，既早襲議金之位，則目前之

“新恩”有說；後晉開國以來，於此九年，曹氏僅天福三年郊迎路過之宣使，及天福七年遣使入貢而已，其自身輒未赴朝，所謂“數年”失朝，似亦較合。若謂指後周時之受封，亦大致可能，須視河湟外患一層，於二者爲孰合耳。兹假定在後晉出帝開運元年，公元九四四，以俟續考。距上列（十一）懿宗咸通間寫《望江南》卷子，至少後八十年。按此首語氣，與〔〇八三〕之後片同，均爲曹氏獻忠“大朝”之作，有別於餘二首爲邊民百姓之辭也。參看後記“瓜沙望江南”條。

另一首〔〇八四〕辭曰——

“邊塞苦！聖上合聞聲。背蕃歸漢經數歲，常聞大國作長城，金榜有嘉名。　太傅化，永保更延齡！每抱沈機扶社稷，一人有慶萬家榮！早願拜龍旌。”

其中“太傅化”三字，有關史實，可借以判定其作辭時代。王集叙録謂“邊塞苦”等篇，“則更當作於歸義軍張氏統治時代”，言之不詳。未知後梁時張義潮之後人張承奉等，西漢金山國之“白衣天子”等。曾授太傅否。據敦煌藏經洞所出大聖毗沙門天王像刻本之題記，及刻本《金剛經》後之題名，均證明曹元忠在後晉開運間，已進檢校太傅。此辭之“太傅化”，十九指元忠而言。開運僅三年，既曰“開運間”，姑訂此辭作於開運二年，公元九四五。依上文種種，伯三一二八號卷子内《望江南》四首：一屬議金，三屬元忠。雖同爲曹氏，而先後之年代，已相距二十二三年。即謂此同卷相連之四辭，斷其並非同時之作，而分屬於四事。較之上文所叙《感皇恩》四首，《婆羅門》四首等，情形已覺特殊。倘謂其最後一首，又遠屬於三十餘年以前之張氏時代，毋乃愈爲突兀乎！事實或不如此。又按此首語氣，乃背蕃歸曹不久之邊民所作，以歸曹氏即爲歸漢族。適值元忠晉爲太傅，遂祝其永保富貴，克享遐齡，一人有慶，澤及萬家。“背蕃歸漢經數歲”語，乃邊民自道，非謂曹氏如此也。元忠子延禄，在宋太平興國五年四月，授太保；至道元年三月，授太尉。在此十五年之間，亦曾授太傅，見《宋會要》蕃夷門；則時代又太後，當亦不合。

以上十六則，包含曲辭八十三首。内示作辭時代者八十首，示寫卷時代者十五首；而《菩薩蠻》與《望江南》之創調時代附見焉。連同上文年表内所列寫卷時代，有《雲謡集》三十三首、《五更轉》五首、《十二時》

一百八十首、《悉曇頌》八首、《散花樂》七首，其詳均見《校録》各辭之後。年表内《散花樂》列寫卷時代者，表面雖有十首，其中有三首兩卷複見，故實際祇作七首耳。及表内未列之温庭筠《更漏子》一首、歐陽炯《更漏長》一首、《菩薩蠻》一首，其作辭時代均甚了然者，總計敦煌曲五百四十五首内，作辭時代可考者共八十三首；寫卷時代可考者共二百四十八首；創調時代尚有問題，有待續考者一調。——此其大概也。此寫卷時代可考之二百四十八首内：屬盛唐者二首，屬晚唐者三首，屬五代者二百三十六首，屬北宋者七首。此作辭時代可考之八十三首内：盛唐五十四首，中唐十一首，晚唐十首，五代八首。内屬晚唐與五代者，疑問不大；屬盛唐中唐者，雖皆持之有故，而大半仍在揣測之中，未能肯定。初步裁劃如此，正有待於繼續修訂，以求精確耳。如敦煌本《張氏勳德記》，及羅振玉所作《張議潮傳》等，均未及參考。所推有關張、曹兩姓種種，未知究合否耳。

此外尚有數辭，雖不能確指其作辭時代如何，但資料所及，亦可以得其大概，或明示探討之途逕者，並拉雜記之。

《蘇莫遮》五臺山大曲〔一〇〇一〕至〔一〇〇六〕。可能作於武后朝至玄宗朝之間。此曲六首，與許書下輯鹹字十八號《五臺山讚文》比較，内容全同，取材、遣辭，亦頗一致，其詳見《校録》内。而《讚文》之第二首曰："大周東北有五臺山。"足見爲武后或去武后不遠時之作品。則《蘇莫遮》之作辭時代，亦可連同假定，或與相同，或相去不遠。使武后時，果已有如《蘇莫遮》之長短句辭，在過去探詞之起源者視之，豈非一種奇蹟！再《敦煌石室遺書》内載玄本撰《五臺山聖境讚》七律八首，亦分五臺描寫，與《蘇莫遮》六曲之内容、格局，亦完全相同。向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》内，稱爲金臺釋子玄本。倘求得玄本之時代，則此六曲之作辭時代，或亦可得一大概。惟唐代文字中，有雖稱大周，而時代則在後者。如《鳴沙石室佚書》本《沙州圖經》，羅振玉提要云"雖卷中多頌揚武后語，及遇大周處多挑行空格，而……有開元之紀年……"即是一例。故此套大曲，亦可能出於開元耳。《大正藏》八十五卷，二八三〇號，有AB二件，同在斯二九八五之卷子中。A件原題"道安法師念佛讚"。B卷首闕，原題如何未見；内容乃《蘇莫遮》詠五臺山曲，存三首。

詳《校録》。編者未詳其體,因其在A件之後,乃連類及之,題曰“道安法師念佛讚文”,較A件原題多一“文”字;注曰“首題新加”,“首缺”。據《高僧傳》五,道安乃苻秦晉武時人,《蘇莫遮》長短句之産生,何得如此之早?因知《大正藏》所加之題下四字固非!上四字尤非!上文開元之假定,能不與道安之擬題同謬,則幸甚矣!《大正藏》内另見北周京師大中興寺釋道安。

《獻忠心》二首〔〇七一〕、〔〇七二〕可能作於武后以後不久。因〔〇七二〕之前片,有“早晚得到唐圀裹”句,猶存武周文字遺迹。查日人常盤大定《武周新字之研究》一文,於此項新字之使用時期,言之甚詳。據云:起於上元元年,備於載初元年,公元六八九。行至長安四年,公元七〇四。武后死時止。至一百二十四年後,文宗太和二年公元八二八。十月,方詔令禁廢。即謂在此百二十四年之内,中原與邊地之民間,對於此項文字,仍多自由使用者。雖在此次禁廢以後,如《宣和書譜》所載昭宗公元八八九至九〇三。賜錢鏐衣襟書内,仍用武周字體。日本至我明末,常用“圀”字。其中材料與敦煌關係較切者,有聖曆元年公元六九八。之《莫高窟碑》内,猶用“圀”字。故就一般情形論,此曲内雖存留“圀”字,於推斷其作辭時代上,實無甚作用。但若就小範圍看,亦另有可述者:一、敦煌曲五百餘首内,“圀”字僅此一見,無第二例。此點可以解釋爲此辭之時代,去武后之死,必尚不甚遠;此類字體,予當時書手之印象尚較深;故雖幾經轉録,此一字尚未被磨滅,而嶄然獨存。同辭後片“各將向本國裹”句,已未用“圀”字。二、此二辭之内容,乃番酋朝覲時,用以獻忠,必其人已身至唐都,在帝后前之所歌唱。其曲與辭,或居番國時,即有宿構,或至京都後,臨時由唐太常代爲之謀。苟非其時,上述兩方面,均未必尚用其字,此非民間曲辭之偶然用及其字者比也。事後辭以聲傳,字以辭傳,展轉流入瓜州,寫儲石室,致今日猶得按其原用字體,可知其事其辭,去武后之死,尚不甚遠也。三、其辭前片曰“早晚得到唐圀裹”;後片又曰“生死大唐好”!已非“周圀”或“大周”,當然在武后之死後。惟其辭真誠熱烈,迥出常篇;王集叙録甚至謂爲“温飛卿不能道,《秦婦吟》秀才何曾有”,未嘗無因。苟非唐室威德猶盛之時,對於諸蕃,殆難致此。玄宗以後,國勢日削,概不足道;玄宗以前,武后以

後，乃其時歟？——使上三條揣測爲確，則其調又爲長短句詞，以云創始，或早在初唐，或晚在盛唐，尚復何疑？陳鴻祖《東城老父傳》："上皇北臣穹廬，東臣雞林，南臣滇池，西臣昆夷。三歲一來會：朝覲之禮容，臨照之恩澤，衣之錦絮，飫之酒食，使展事而去。"可供讀此二辭時參考。

大曲《何滿子》〔一〇一四〕至〔一〇一七〕。之遣辭、造境，若與《樂府詩集》"雜曲歌辭"所收盛唐游俠諸篇相較，甚爲接近；尤與王維《隴頭吟》、《少年行》，王昌齡《塞下曲》、《少年行》、《從軍行》，沆瀣一氣，可能亦玄宗時作品。如曲辭曰"秋水澄澄深復深，喻如賤妾歲寒心"；《塞下曲》曰"飲馬渡秋水，水寒風似刀"。曲辭曰"江頭寂寞無音信，薄暮惟聞塞鳥吟"；《從軍行》曰"向夕臨大荒，朔風軫歸慮；平沙萬里餘，飛鳥宿何處"。曲辭曰"城傍獵騎各翩翩，側坐金鞍調馬鞭"；王維《少年行》曰"偏坐金鞍調白羽，紛紛射殺五單于"；《從軍行》曰"虜騎獵長原，翩翩傍河去"。他如曲辭"金河一去路千千，欲到天邊更有天"，與初唐上官儀《王昭君》詩"玉關春色晚，金河路幾千"亦合。曲辭自然渾成，殊不類擬作；其與諸詩氣息相同者，分明乃時代使然耳。

《贊普子》一首〔一三二〕，乃詠調名本意之始辭。内容正寫蕃將來朝之情形，與《教坊記》之列《贊普子》、《蕃將子》二調名，恰相應合，其辭亦可能爲開天間作。參看上文曲調考證。

《鳳歸雲》二首〔〇〇三〕、〔〇〇四〕亦可能作於開天間。岑參《玉門關蓋將軍歌》曰："美人一雙閑且都！朱唇翠眉映明眸。清歌一曲世所無，今日喜聞《鳳將雛》。可憐絶勝秦羅敷！使君五馬謾踟蹰，野草繡窠紫羅襦。"《鳳將雛》如此，《鳳歸雲》又何嘗不如此！於岑詩可以窺見當時此類演故事之曲辭，究作如何唱法也。按《晉書》樂志引應璩詩，指《鳳將雛》爲漢魏舊曲。《古今樂録》謂古有歌，自漢至梁不改，爲吴聲十曲之三，而曰："今不傳。"故隋唐曲調中，早已無其名目，無論内容爲如何矣。岑參於盛唐末季，在玉門關之所聞，與其謂爲漢魏古歌，演《陌上桑》事，毋寧謂爲即敦煌所傳之《鳳歸雲》調，演《陌上桑》事。"將雛"不過爲詩中"歸雲"之代稱，或歌者"美人"之誤傳耳。《鳳歸雲》有舞譜，已詳上文第四章。岑詩"繡窠"乃舞服，見《教坊記》。疑秦羅敷以舞服爲戲服，殆於歌舞之中，兼有表演矣。據聞一多《岑嘉州繫年考證》，此詩

作於至德元年;蓋將軍乃河西兵馬使蓋庭倫。然則其創調與作辭,均在開天間,可無待言。參看後記"問答代言"條。

《悉曇頌》十六首,〔一五三〕以下。前八首之小引稱:"唐國中岳釋沙門定惠法師翻注。"而未明時代;曲辭譯自梵文,無時代綫索可尋。後八首之辭前講白稱"嵩山會善沙門定惠,翻出《悉談章》",亦未著時代。惟肅代間創"五會念佛"之法照,在其著述前,每題"南岳沙門"見上文曲調考證,及下文論作者。與定惠之稱"中岳沙門",同一形式與規制,定惠或亦在中唐歟?若按禪宗二祖,以南岳稱,遠在東魏,則此項推測,當不足道。待考。"會善"乃寺名。

《散花樂》七首,據上文曲調考證,及下文論作者,可能爲大曆間法照之作。許書載周字九十二號《散花梵》之題記云:"丁丑年正月十五日,王法律自手書。"從同書所見制字五號《散花樂》題記"建隆三年,歲次癸亥"推之,《散花梵》寫卷之丁丑,宜爲宋太宗太平興國二年。上文年表未列。辭則尚在待訪之中,姑紀其寫卷時代於此。

《十二時》"普勸四衆依教修行"套,必作於僖宗中和以後。因〔五三八〕辭曰:"中和年,閏三月,飢餓人民遞相殺"也。《新唐書》三五"五行志":"中和二年,關内大饑!四年,關内大饑!人相食。"據陳垣《二十史朔閏表》:閏三月在中和五年,乙巳,公元八八五;實即僖宗之光啓元年。

内容

敦煌曲之内容如何?乃一重要問題。蓋敦煌曲畢竟爲長短句詞或聲詩,在時代與聲樂方面,均去金元之南北曲甚遠,而去五代兩宋長短句詞則爲近;詎意一按其内容,舉後世所謂詞與曲之内涵,竟兼而有之,無所偏向,亦無所偏廢也。自敦煌曲出現後,乃覺後世詞與曲之此疆彼界,實在多事!其各執一端,猶斤斤以不相犯爲能與確者,益徒見其隘耳!此説即從其修辭之風格方面求之,亦莫不然,初不限内容爲然。自明以後,所謂詞與曲者,已體製大備,而能事畢集。學者心目中,於詩、詞、曲三事之概念,早已分别養成,期期以爲不可混同。每認某也詩題,入詞不可;某也曲題,入詞亦不可。詞題之分類,大致見於《草堂詩餘》;

如春夏秋冬四景、節序、天文、地理、人物、人事、飲饌、器用、花禽、十二類，或時令、節序、懷古、人物、人事、雜詠、六類。曲題之分類，大致見於丹丘《曲論》。丹丘所列樂府十五體内，若"裙裾脂粉"、"草堂泉石"、"華觀偉麗"、"風流儒雅"等，固爲詞之所同有；但若"豪放不羈"、"攄忠訴志"、"嘲譏戲謔"、"俳優詭喻"等，已非後世一般詞中所能容。至於道家唱"遊覽太虛"，儒家唱"性理衡門"，佛家唱"天堂地獄"等，則去《花間》、《草堂》，以迄《詞綜》、《詞選》、《宋詞三百首》等事業，愈益荒遠不可追！而不意敦煌曲早在丹丘以前約七百年，即已宏開境域，凡百涵容，無所不至。然後知凡有關詞曲之重要理解與論斷，昔之所憑依者，今已大抵動摇，在在非重新考量不可矣。

上文引龍沐勛《詞體之演進》内論《雲謡集》，猶曰："三十首中，除怨征夫遠去，獨守空閨之作外，其他亦爲一般兒女相思之詞，無憂生念亂之情，亦無何等高尚思想。"龍氏於《中國韻文史》曰："此類（指《鳳歸雲》）作品，在全集中，所占成分最多。餘或述男女思慕之情，或作一般嬌豔之語，大率皆普遍情感，爲當時民衆所易瞭解之歌曲。"是仍以舊時觀念，與詞之普通内容，來衡度敦煌曲耳。唐圭璋《雲謡集雜曲子校釋》，則謂其間或有懷念征夫之詞，有怨恨蕩子之詞，有描寫怨情之詞；與《花間》、《尊前》之内容相較，亦無二致。須知《雲謡》三十三首之選録，原適應一種較狹隘之標準，此集實不足以代表敦煌曲之全部也。王集叙録曰："今兹所獲，有邊客遊子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悦志，少年學子之熱望與失望，以及佛子之讚頌，醫生之歌訣，莫不入調。其言閨情與花柳者，尚不及半。"乃就其所總彙之一百六十一首而言，視野較廣，庶幾近之。兹將上述敦煌曲五百四十五首之内容，詳爲分析，列作以下之二十類。每類下注明辭之首數。雖因觀點不同，入彼出此，各人所見，難於劃一；但若執其大端，不事膠柱，則所見結果，當亦相去不遠耳。

（一）疾苦五	（二）怨思三六	（三）别離三
（四）旅客十	（五）感慨六	（六）隱逸五
（七）愛情二三	（八）伎情一七	（九）閑情一五
（十）志願二三	（十一）豪俠四	（十二）勇武五

（十三）頌揚二五　（十四）醫三　（十五）道二
（十六）佛二九八　（十七）人生二一　（十八）勸學五
（十九）勸孝三四一　（二十）雜俎五

第一類疾苦五首内，四首〔一二七〕至〔一三〇〕演孟姜女送寒衣故事，有“爲喫他官家重衣糧”句；一首〔二一三〕極言兵役之苦，亦有“低頭淚落悔喫糧”句。其痛苦之由來，明明皆爲生活所迫，遂不覺激起反戰反役之感。莫謂此類僅五首而已，爲數不多，須知第二類怨思之三十六首，表面雖爲閨情、閨怨、閨思……實際乃與上五首同一生活情況與政治背景。正如上文引《教坊記》内，含有反戰爭意義之曲名三十餘，以證明《雲謡》七曲之作辭時代者；作此三十六辭之真實動機，同在壯丁之被迫應役；有非龍氏所謂“怨征夫遠去，獨守空閨”，或“兒女相思”，或王氏所謂“閨情與花柳”者，所能了之。兹故以此怨思三十六首，續在疾苦五首之後，以示其内容實一貫。至第三别離，第四旅客，雖辭數不多，其所呻吟者，亦當時社會上一般之憂悶，《唐書・五行志》所謂“天寶後詩人，多爲憂苦流寓之思”是也。以上四類，可作一組。——此其内容之特點一也。

兹所以有第八類伎情者，正欲使内容不同之“裙裾脂粉”、“花柳風情”，不與征婦怨思相混。敦煌曲辭中，凡及“五陵年少”、“公子王孫”者，可以概歸伎情；凡及“征夫”、“良人”、“邊庭”、“寒衣”者，可以概歸怨思。此種判别，似非迂拘，亦非苛刻。蓋前者不過紈袴追歡，倡女賣笑；其曲之歌舞，亦供有閑者侑酒享樂而已。宋米芾評蘇舜欽書曰：“如五陵少年，訪雲尋雨，駿馬青衫，醉眠芳草，狂歌院落。”此數語可借作注解。趙尊嶽跋《雲謡集》，謂“或出於歌樓酒人之口吻”，亦正以此。與後者之遭遇困厄，鬱結不伸，吟歎弄聲，聊以寫憂者，顯然兩事。此亦惟在敦煌曲之資料内，方較爲明著；二者實已對立，不容不分。至於普通兒女之私，於上二類俱有未合者，則概入第七類之愛情。若第九閑情之内容，乃遊春、消夏、泛舟、鬬草、玩月、懷古等，故又别爲一類。——此其内容之特點二也。

第十三歌功頌德之辭，乃當時政治上之直接産品。有來自國内與國外兩種。國内臣民，於歌頌之中，每隱寓祈求和平，俾安生息之意，則

與第一、二類,有消息相通之處。國外獻忠之曲,有情辭懇切,出於至誠,不僅官樣文章者。如上舉武后以後,玄宗以前之《獻忠心》二首〔〇七一〕、〔〇七二〕,有"學唐化"與"生死大唐好"等語,真誠擁護"天可汗",非中唐以後所能有。——此其内容之特點三也。

佛曲繁衍之社會背景,已如次章曲調考證所云矣。本節就一般内容與分量言之,佛曲歌辭在敦煌曲内,已逾全數之半,此事原無足異。因若《五更轉》、《十二時》等調,皆聯章體,曲數遂多;僅"普勸四衆依教修行"《十二時》一套,百三十四首,即又占其辭全數之半矣。尤不僅此也:勸孝之三十四首中,有二十二首實爲佛門之代勸。儒家勸孝,向來呆呆板板,罕有用樂曲歌辭者。慨歎人生之廿一曲,亦帶濃厚之出世思想,其發於一源,不言而喻。此乃佛教宣傳之多種方式,八面網羅,使人不知不覺,入其彀中。諸曲歌唱之最終目的,並不僅在使聽衆能於了解生老病死遂止耳。鄭振鐸《俗文學史》謂女人百歲篇:"其中充滿了悲感的氣氛,却不是什麽宗教的勸道歌。"末語適得其反。果如鄭氏看法,則在佛徒必幸其作曲之計得售矣!故此二類曲五十五首,亦當歸入佛辭系統。至於正規佛辭之内容,不外兩種:一乃敷衍太子成佛之經過,頭緒簡單;一乃普勸修行,須從四衆種種不同之實際生活出發,非空洞激揚信念而已,故内容較爲複雜。此中代表之作,自以〔五〇一〕以下百三十四首一套,規模特大,體段特長者爲最。按其資料,除彼教普通之成説外,另有數點,爲其他佛辭内所不常見者:曰表示工農勞苦,如〔五八九〕、〔五九〇〕、〔五九一〕等曲是。曰表示貧富懸殊,如〔五〇一〕、〔六二七〕等。曰表示剥削侵害,如〔五六七〕〔五九五〕等。曰同情囚徒冤抑。如〔六二六〕等。凡此作用,都不外打動人心、皈依三寶而已,並非認識社會問題,真謀康濟民物。然凡此種種,乃《尊前》、《花間》之諸作者,所從不顧盼,絶無意趣者,佛曲諸辭能於有之,亦構成敦煌曲廣大之一道耳。——此其内容之特點四也。

《皇帝感》十二首〔一四一〕至〔一五二〕集《孝經》,内容雖亦勸孝,却不帶宗教色彩,而帶政治色彩。勸學《五更轉》内,一則曰"《孝經》一卷不曾尋",再則曰"悔不《孝經》讀一行",顯然爲開元皇帝頒行自注《孝經》以後之反映,内容已轉爲勸學矣。又如發憤《十二時》〔四六七〕至

〔四七八〕之内容，則以勸學爲出發點，進而學優則仕，力求榮顯，以快人生，於是與第十類之志願相銜接。此類之所謂志願者，有皇帝之志願〔〇四六〕、〔〇四七〕，有武夫之志願〔〇九六〕等，有儒士之志願〔〇九八〕、〔〇九九〕，有聰明兒之志願〔一〇八〕、〔一〇九〕，有樂工之志願〔一三四〕；大都不外安邦定國，功名富貴，雖皇帝亦不外此。一般秀才所尤望者，乃進士及第，早登龍門而已，宜乎龍氏曰："無何高尚思想。"思想雖不高尚，而態度大都坦率可喜。詳下文品藻。凡此自爲一系統，當然在佛教文藝、出世思想之外；然亦在《尊前》、《花間》，一味沉酣頹廢者之外。——此其内容之特點五也。

雖然：此猶概括之説耳，若進而求之，便覺諸辭之中，正反映當時社會，有許多矛盾情緒在。例如感慨、志願及隱逸三者，皆相去一間而已。感士不遇，積極便立志，消極便隱逸。《浣溪沙》〔〇六三〕云："不是從前爲釣者，蓋緣時世掩良賢，所以將身巖藪下，不朝天。"《臨江山》〔〇七六〕云："如今時世已參差，不如歸去，歸去也！沉醉臥烟霞。"乃歌功頌德一派而外，對於當時政治顯然不滿之一種對立情緒。尤可喜者：厭棄賢良，時世參差，坦白説明，無所掩飾。自張志和有《漁父》詞後，擬作多矣！惟敦煌曲獨有此特殊風格，乃民間文藝之勝處。次若《定風波》二首，不僅問答，而且問難，其體裁已幾乎專爲矛盾而設。既於社會生活中，不分家國群我，不判真僞是非，而專一着眼於"聰明"或"僂儸"，其爲病態，已可想見。蓋於不願觸犯現實，多所避忌之中，以求安身立命，自然趨於個人打算。所謂志願，無非乘間抵隙，討巧自私而已。故重武輕文〔〇九八〕，重文輕武〔〇九九〕，彼此雖異，衹求一個"僂儸"，則同耳。準是以言：《生查子》〔〇九六〕、《蘇莫遮》〔一〇八〕，雖欲馬上策官，若戰爲國，而《浣溪沙》〔〇五七〕則主張投槍弄筆，解甲披襴，恰恰相反；前者乃以"聰明兒"自命，後者亦仍託以"爲君王"之辭：但二者終於是一尖鋭之矛盾！

按在當時之正統文藝中，於此一問題之表示，原亦矛盾。如高適《塞下曲》曰："萬里不惜死，一朝得成功。……大笑向文士，一經何足窮！"曠放如李白，《少年行》亦曰："衣冠半是征戰士，窮儒浪作林泉民！"開元初，張宣明等，更援傳統之精神，從個人主義出發，以尚武任俠，安

邊定國爲勸，但曰："昔聞班家子，筆硯忽然投。……卒使功名建，長封萬里侯！"一若丈夫立身，國家用士，果然在此者。賴有王昌齡《塞下曲》曰："五道分兵去，孤軍百戰場。功多翻下獄，士卒但心傷！"岑參《北庭貽宗學士道别》①曰："萬事不可料，歎君在軍中！讀書破萬卷，何事來從戎？……兩度皆破胡，朝廷輕戰功，十年祇一命，萬里如飄蓬！"方透露當時許多事實真相。然後知《浣溪沙》作者，必欲於張宣明"投筆從戎論"之反面立言，主張投槍弄筆，解甲披襴，實非無因。敦煌曲中，能於有此，與厭棄賢良、時事參差之呼聲，實同一可貴！——此其内容之特點六也。

雜俎類五首，乃《浣溪沙》緣外客〔〇五九〕，《酒泉子》避亂〔〇七八〕，《望江南》娘子麪〔〇八五〕，及《水調詞》二首〔一三五〕、〔一三六〕。此二首内容甚晦，莫名究竟，頗似謎語。《雞肋編》上載"婦"字謎曰："左七右七，橫山倒出。"《齊東野語》二十載"用"字謎曰："重山復重山，重山向下懸。明月復明月，明月兩相連。"此曰"爲言無谷還逢谷，將作無山更有山"，亦似字謎。《野語》載墨斗謎云："我有一張琴，絲絃長在腹。時時馬上彈，彈盡天下曲。"蓋曲指木之不直者。然則"鄭郎子"〔一三四〕："清絲絃，揮白玉……何時得對聖明主，一絃彈却天下曲?"或亦是墨斗謎之類，然後"一絃"二字，始有着落。俟考。又唐之女道士，有去内家宫伎不遠者。許渾《贈蕭錬師》詩序，謂蕭於貞元初自梨園選爲内伎，後聞神仙之事，乃一實例。參看下文考屑"錬玉燒金"條。又項斯《送宫人入道》詩，謂"步虚猶作按歌聲"，亦嘲其人也。李洞《贈女錬師》，至有兩臉酒醺、半胸酥嫩、攜手隨仙、銀河渡鵲等語。如《内家嬌》兩首，前寫其爲女道士，"應奉君王"；後寫爲"風流第一佳人"，應降仙宫；却用一樣筆調與口吻，内容人物初無二致，故兹以兩首俱屬伎情；若將前首改入第十五類之"道"，反覺不倫。

綜觀五百餘辭内，國計民生所繫，人情物理所宜，範圍已不爲不廣：儒釋道三教皆唱也；文臣、武將，邊使、番酋，俠客、醫師，工匠、商賈，樂人，伎女，征夫、怨婦……無不有辭也。除詭喻淫虐一端，視元曲猶遜

① 今校：此詩題原簡作"貽宗學士"，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

外，其他皆無多讓。此猶見於西陲一隅之所儲者耳，當時天下四方之樂曲，倘合而觀之，其所涵蓋孕育者爲如何，當不難由此度之。胡適《詞選》序："這個時代（唐五代）的詞，有一個特徵，就是這二百年的詞，都是無題的，内容都很簡單。不是相思，便是離别；不是綺語，便是醉歌；所以用不着標題底。也許别有寄託，但題面仍不出男女的豔歌，所以也不用特别標出題目。"其看法全非，估計全誤。亦不僅胡氏一人爲然，特舉以爲例而已。至於專爲敦煌曲而發者，仍蹈此失，具詳下文。若以後世之詞業與之較，彼此直截然兩事，無從並論。蓋後世之詞業中，聲樂舞容，日就湮没，至於全絶！所能爲者，惟文字而已。消長之間：聲容既絀，文字乃伸；工伎既閒，文人乃競。顧詞章之技術日益精巧，其作用反日益狹隘；作手既日益專擅，其内涵自日益單純。唐代樂曲，則大不然：以聲樂爲主，又有舞容爲之輔翼；流行使用，遍及於全社會之生活中。有井水處，先皆有聲，飲其水者，遂皆有辭。萬竅同號，各抒胸臆，匯而總之，乃蔚爲大觀！其内容之複雜豐富，當然與後世詞業，判然異趣矣。《四庫提要》論沈端節《克齋詞》。曰："考《花間》諸集，往往調即是題。……唐末五代諸詞，例原如是；後人題詠漸繁，題與調兩不相涉。"此以後世詞之内容，與《花間》詞之内容比較，"題詠漸繁"，遂屬於後世；如以後世詞之内容，與敦煌曲之内容比較，則"題詠"真正繁雜者，又將誰屬乎？此敦煌曲發現以後，過去之論點必須變更者，又一顯著之例也。惟吾人當敦煌曲發現以前，苟曾稍稍留心唐代樂曲流行之盛況者，亦何至爲《尊前》、《花間》、《金奩》三集所囿，蹙其視野，而遽斷三百年之唐詞，爲内容簡單，僅僅無題之男女豔歌而已乎！唐代樂曲之盛況，早已喧騰載籍，初非敦煌文物比，近半世紀始發現，爲一般人所不熟習也。

更就《尊前》、《花間》諸辭之内容，以與敦煌曲之内容，略相比較，遂覺敦煌曲富於社會之實際性，而《尊前》、《花間》則名副其實，爲有閑階級，於尊前花間，陶冶享樂之文藝而已。例如敦煌曲漁父詞《浣溪沙》〔〇六三〕直言無隱曰："蓋緣時世掩良賢，所以將身巖藪下，不朝天。"而《尊前》之《漁父》、《花間》之《漁歌子》，均含渾飄忽，不涉人事，但謂風波自得，榮辱兩忘而已。敦煌曲《臨江山》直是始辭，因"時世參差"，臨江興慨，遂浩然思歸；而《花間》之作，已因南唐改調爲《臨江仙》故，十九調

弄女冠，作豔辭情曲矣。已見上文曲調考證。敦煌曲《酒泉子》詠馬〔○七九〕爲武士述其戰陣之馬；而《花間》詠馬毛熙震"接賢賓"則公子王孫遊春之馬也。敦煌曲内容涉及科舉之辭四首〔○四三〕、〔○五二〕、〔○九四〕、〔一○九〕，乃未及第之希望，或已落第之牢騷；《唐音癸籤》二十六："晚唐人集，多是未第前詩。其中非自叙無援之苦，即訾他人成事之由。……"敦煌曲中所見，僅自叙無援之苦而已。可以參看。而《花間》有五辭馮延巳、薛昭蘊之《喜遷鶯》，和凝之《小重山》。則一律爲及第以後祝賀之體。敦煌曲《贊普子》〔一三二〕猶詠調名本意；《花間》之《贊普子》，已完全爲豔曲。——舉其顯者，以概其餘，當爲愛好敦煌曲者之所樂聞。其他與《尊前》、《花間》及漢魏民間相和歌辭之比較，頗多涉及内容部分者，已附詳於下文論修辭之比較表内，參互以觀可也。

於此不得不附帶查明敦煌曲之題目情形究竟如何。曰：五百四十五曲内，無題者竟占少數；且其題皆確見於原寫卷，並非後人所擬加者；所統屬之辭凡三百四十八首，約占全部五分之三。其中除《魚歌子》"月"之内容不合外，傅惜華《敦煌唐人寫本曲子記》一文内，《南歌子》殘辭前，亦綴題爲"月"，就其所存二十字驗之，全述故事，並非詠月，與《漁歌子》之"月"正同。錯誤何在，俟考。餘則並無文不對題之情形。即剔去一般人認爲俚曲、俗曲、佛曲之定格聯章二百六十二首外，尚有八十六首；縱再剔去《尊前》、《花間》、《全宋詞》内從不經見之調，統辭七十首外，仍有六調、十六首，皆早在初唐、遲在晚唐之作品，而皆確鑿有唐人手寫之題目在，不容含混否認也。至於原本有題，被書手省略或遺忘者，由此以推，當必不少耳。王集上卷載伯三八三六之二殘葉，於第二首以下之各辭，均標"又"，而注"同前"。王氏於叙録中曰："疑此選本，當以事類標題，蓋如《草堂詩餘》；所謂'同前'者，爲同詠一事者也。"如王氏説，"同前"乃同前首之題耳，是則敦煌曲有題之别一證也。《校録》内另有説，可參看〔一二二〕後之校。凡題目在《校録》内，均於調名之後，另行著録，甚爲明顯。兹剔除其中之擬題及一二非題目者如〔○七三〕"御製曲子"等。專剩原題，區分爲四類，彙列如次——

（一）《鳳歸雲》"閨怨"二首；〔○○一〕、〔○○二〕

（二）"御製臨鍾裔"《内家嬌》一首；〔○二三〕

（三）《婆羅門》“詠月”四首；〔一〇四〕至〔一〇七〕

（四）《魚歌子》“月”，及“上王次郎”，各一首；〔一一三〕、〔一一四〕

（五）《南歌子》“獎美人”一首；〔一二〇〕

以上常見詞調之辭十首。

（六）《皇帝感》“新集《孝經》十八章”，十二首；〔一四一〕至〔一五二〕

（七）《悉曇頌》“俗流悉曇章”八首；〔一五三〕至〔一六〇〕

（八）《悉曇頌》“禪門悉談章”八首；〔一六一〕至〔一六八〕

（九）《好住娘》“辭娘讚説言”十四首；〔一六九〕至〔一八二〕

（十）《散花樂》“散花蓮樂散花梵”等七首；〔一八三〕至〔一八九〕

（十一）《歸去來》“出家讚”六首；〔一九〇〕至〔一九五〕

（十二）《歸去來》“歸西方讚”十首；〔一九六〕至〔二〇五〕

（十三）失調名“太子讚”五首；〔二二三〕至〔二二七〕

以上罕見詞調之辭七十首。

（十四）“太子”《五更轉》五首；〔四一三〕至〔四一七〕

（十五）《五更轉》“太子入山修道讚”十五首；〔四一八〕至〔四三二〕

（十六）《五更轉》“南宗讚”五首；〔四三三〕至〔四三七〕

（十七）“南宗定邪正”《五更轉》五首；〔四三八〕至〔四四二〕

（十八）“天下傳孝”《十二時》十二首；〔四四三〕至〔四五四〕

（十九）“禪門”《十二時》十二首；〔四五五〕至〔四六六〕

（二〇）“禪門”《十二時》曲十首；〔四九一〕至〔五〇〇〕

（二十一）《十二時》“普勸四衆，依教修行”一百三十四首；〔五〇一〕至〔六三四〕

（二十二）“法體”《十二時》十二首；〔六三五〕至〔六四六〕

（二十三）“緇門”《百歲篇》十首；〔六四七〕至〔六五六〕

（二十四）“丈夫”《百歲篇》十首；〔六五七〕至〔六六六〕

（二十五）“女人”《百歲篇》十首；〔六六七〕至〔六七六〕

（二十六）《十恩德》“第一懷躬守護恩”等十首；〔六七七〕至〔六八六〕，每首一題。

（二十七）失調名“十二月相思”十二首；〔六八七〕至〔六九八〕

以上定格聯章之辭二百六十二首。

(二十八)“大唐五臺曲子寄在《蘇莫遮》”,或“五臺山曲子”六首:〔一〇〇一〕至〔一〇〇六〕

以上大曲之辭六首。

北宋以來之人,對於唐代曲子詞,除《尊前》、《花間》、《金奩》諸書所載外,别無接觸,故自《花庵詞選》起,創唐詞無題,以調爲題之説,原無足異。敦煌曲發現以後,情形大異,而學者仍用舊時之尺度,强使就範,遂多見其鑿枘矣!兹舉鄭、鄭、唐三家之説爲例,以概其餘。鄭振鐸於《敦煌的俗文學》内,論《雲謡》諸辭曰——

“凡最初的詞,本都是没有題目的。因爲詞牌名便是題目,不必再另立什麽他題。……這一個假定,證據很强。在這裏,我們又得到了不少的這種證明。”

於是解《鳳歸雲》爲征婦盼征夫之歸;《長相思》爲久客不歸之思鄉;《竹枝子》之辭須切“竹”字;並謂“其他亦有不切題的,那當然因爲後來忘記了原意之故”。鄭賓于《中國文學流變史》八,指《雲謡》前八調、及羅書所載《魚歌子》、《長相思》、《雀踏枝》三調曰——

“其詞意且又完全與唐季五代宋初的詞意相同,所謂調即是題……所謂最初的詞,盡都以詞牌爲其題意;不必在詞牌以外,更起題目,所以也就莫有題目。這種論斷,從上面所舉的雜曲和小曲的例子看來,實覺幫助其理由的成立不少。雖然有如《魚歌子》和《竹枝子》兩詞,完全失却漁父的生活,和竹枝的情致的詞調者,則恐已非初時之創作,而爲後來的模擬罷。”

其後唐氏《雲謡集雜曲子校釋》,亦謂“此集《雲謡集》無題,正是初期詞體。《花間》無題,則仍保存初期體製也”。信如諸説,不但《雲謡》之《魚歌子》與《竹枝子》是後人之擬作,非初期之始詞,並以上所舉十六首,或七十首,或二百六十二首有題之曲,皆非初期之作矣,豈其然乎?

夫爲初期之始辭,此二字見《碧雞漫志》三。抑爲後來之擬作,若全憑是否詠調名本意之一點以判之,其事亦太簡單!今以此强求其合,勢必捉襟見肘,窮於彌縫,“始”者“擬”之,“擬”者“始”之;同人、同時、同章、同套之作中,更難免此“始”而彼“擬”,前“始”而後“擬”,終至窒礙混亂不可通!實則在原始形式上,許多歌辭,仍然有題。因其事根本主聲

而不主文，其重要之表現不在此：有題可，無題亦可。一經文人録入選集，供花間尊前歌舞之用，或歌工録入脚本，供引吭趁拍備忘之需，對原本有題者，亦往往削去之，然後始成今日詞人心目中所假想之“初期”體製與面目耳。歌工祇用其辭，不揣其意，視題目爲贅疣。故歌辭一入工伎所用之脚本，其原有之題目，愈難保存。無題説與脚本説，二者似屬相通，可資研討也。三家主張，正面雖難成立，猶無害也；却不可從旁面，又多附會。如唐氏爲欲證實其《雲謡》之辭皆“調與題合，古詞、調即是題，題意與調名相合”之説，曾列舉十三調之辭句，以解調名，結果乃一味牽强，全無是處。例如謂《喜秋天》有“芳林玉露催，花蕊金風觸”之語，應合調名之意。實則二語僅示“秋”，未及“喜”。《羯鼓録》叙玄宗製《秋風高》曲，謂“每至秋空迴徹，纖翳不起，即奏之，必遠風徐來，庭葉隨下”，庶幾喜秋；至其調與喜秋天有無關係，却不可考。再《喜秋天》第一首，全爲豔曲，更與調名無涉。他如《傾杯樂》，原爲普通酒筵上勸酒之曲；《拋毬樂》乃唐人酒令中之拋打曲；《魚歌子》乃漁夫行樂之歌，均甚明顯。唐氏謂最初當是詠夫婦傾杯之樂……詠娼妓拋毬之樂……詠船上兒女之私情。認爲由原詞引申題意，亦與調名有密切之關係。不知此種“引申”，無非深文周納而已。唐氏於《敦煌唐詞校釋》内，於《南歌子》“獎美人”校云：“所謂‘獎美人’，或係詞題；《魚歌子》亦有題作‘上王次郎’也。”“上王次郎”云云，是否爲此辭之題，尚有問題，詳下節論作者之末。是唐氏已自行修正其主張矣。

於此可知調與題合之説，乃有限度之事，未容一概拘執。明胡元瑞在《藝林伐山》内駁楊慎，早有“《菩薩蠻》稱唐世諸詞之祖，昔人著作最衆，乃無一曲與詞名相合，餘可類推”云云。近人浦江清《詞的講解》，李白《菩薩蠻》篇，謂“詞之近於原始者，内容往往與調名相應。……若此詞之闊大高遠，非‘南朝之宫體，北里之倡風’，不能代表早期的《菩薩蠻》也”。又謂“温飛卿詞（指《菩薩蠻》）所寫是閨情，而多言妝束，入之舞曲中，尚爲近合”。意謂從内容與調名關係看，必然温作在前，“平林漠漠”在後，可謂戾矣！《菩薩蠻》固從無詠調名本意者，即《婆羅門》、《蘇莫遮》等調，雖推至最初最始之作，恐亦難得一首以調爲題者，豈並否定諸調非唐曲，非初期之調耶？他如王建之《三臺》，同爲六言四句之

調，而一曰“宫中”，一曰“江南”，非題而何？劉禹錫《憶江南》曰“和樂天春詞”；韓翃《章臺柳》曰“寄柳氏”此三字或後人所加。等，又非題而何？即易静《望江南》之曰“兵要”，詳上文時代一節，考望江南之創調時期。《教坊記》内《謁金門》之曰“儒士”，《朝金闕》之曰“武士”，《婆羅門》之曰“望月”，《三臺》之曰“上皇”，曰“庶人”，見《續日本史》其始也，亦何一而非題？惟唐詞之題，每每裝在所用調名之上，此一特殊方法，與特殊形式，在有題無題之論點上，應予以明確之認識；不然，調名方面固存在問題，辭題方面亦存在問題。更可知胡適於《詞選》序内，指唐迄五代二百年間之詞，皆内容簡單，無須標題之説，不僅絶非敦煌曲之情形，即於常見之《尊前》、《花間》二集，並通不過！

惟就全部敦煌寫曲檢之，固多内容與調名絶對無關者，如上列（一）（三）（四）（五）等皆是。亦有内容與調名，顯然一致，甚且其辭可能即爲該調之始辭原唱者。前者足以表示初期樂調既成以後，歌辭隨樂曲以發展，應用廣泛，内容豐富；後者足以表示初期樂調創獲之時，聲緣事而發，辭又緣聲而生，遂不離其事類。——兩種情形，原同時並存，分頭進展，而彼此無礙。鄭樵《通志》“樂略”序曰：“使得其聲，則義之同異，又不足道也！”正爲前一類有題者而發也。明朱承爵《存餘堂詩話》曰：“古樂府命題，俱有主意。後之作者，直當因其事，用其題，始得。往往借名不求其原，則失之矣！”則又從後一類情形立論者也。俞平伯見《花間集》内《菩薩蠻》、《酒泉子》二調，辭皆特多，而辭與調名實在無關，始分全集爲“就題發揮”與“借題抒寫”二體，自較平實，則於兩面兼顧矣。兹再臚舉敦煌曲内後一類之調與辭如次——

《天仙子》二首〔〇〇五〕、〔〇〇六〕，各有“仙娥”、“天仙”字樣，已詳上文曲調考證。

《拜新月》一首〔〇二五〕：“萬家向月下，祝告深深跪。”

《西江月》三首〔〇五四〕：“今宵江月分明。”〔〇五五〕：“團團明月照江樓。”〔〇五六〕：“楚歌哀怨出江心，正值月當南午。”

《獻忠心》二首〔〇七一〕、〔〇七二〕，已詳上文曲調考證。

《臨江山》一首〔〇七六〕：“岸闊臨江底見沙。”

《感皇恩》四首〔〇八九〕以下，内容完全歌頌帝皇恩德。

《謁金門》一首〔〇九三〕:"得謁金門朝帝庭。"

《定風波》二首〔〇九八〕、〔〇九九〕已詳上文曲調考證。

《雀踏枝》一首〔一一五〕,全辭爲鵲與思婦對話。

《别仙子》一首〔一一八〕:前片寫"仙子",後片寫"别"。

《贊普子》一首三字指蕃將言;〔一三二〕起曰"本是蕃家將"云云。

《泛龍舟》一首〔一三三〕:"泛龍舟,遊江樂!"

《散花樂》七首〔一八三〕至〔一八九〕,每首皆以"散花樂"爲和聲。

《歸去來》十六首〔一九〇〕至〔二〇五〕,每首皆以"歸去來"三字起。

《鬬百草》四首〔一〇〇七〕至〔一〇一〇〕,四首皆有"喜去喜去覓草"句。

以上十五調,辭共四十七首,其内容與調名之符合,均甚確實,不稍勉强。凡定格聯章之調名,其意義之表現雖多在定格,而不在内容,故上文未列,但如"普勸四衆,依教修行"之《十二時》,則曾就子、丑、寅、卯……十二不同晷刻之光景,逐一加以描寫,亦顯然爲詠調名本意,其辭又有十餘首在。凡調名屬一時借用,真正調名尚未詳者,如《好住娘》、《十恩德》等,均未列入。但如《歸去來》,有後世詞調爲據,已確有其名,又自不同。然在名存辭存之五十六調中,此種情形,畢竟祇有十五六調,約十分之三爲然,並非無調不然。唐氏《校釋》於《雲謡》十三調,必求其調調皆然,不容有一例外,於是始窒礙難通耳。

作者

内容既大略判明如上,乃知敦煌曲之作者,散在社會之多方面,並非專屬任何一方面。如上述内容之五百餘曲,固非文人學士所能專擅,亦非歌伎樂工所能獨攬。過去因燕樂對雅樂言,曾有"俗樂"之稱,於是敦煌曲對《尊前》、《花間》言,亦有"俗曲"之稱,對文辭雅訓者言,又有"俚曲"之稱。上文曲調,考證論佛曲,曾就佛曲以外之曲,對佛曲言,曰"俗曲"。俗曲、俚曲之由來,不出於文人學士之手,固矣,其十之二,仍出於文人,詳下文。但究出於何人歟? 近來學者,幾乎一致公認曰:出於當時之樂工、伶人、歌妓。其實不然。如王國維《雲謡集》跋内,論同

調名之辭，在《樂府詩集》爲詩，在《雲謡集》爲長短句，曾曰："蓋詩家務尊其體，而樂家只倚其聲，故不同也。"意在長短句之發軔，多由於樂工之倚聲也。王氏評《雲謡集》内《天仙子》〔〇〇五〕又曰："此一首，當是文人之筆；其餘諸章，語頗質俚，殆皆當時歌唱脚本也。"蓋謂凡語頗質俚者，皆出於樂工、歌妓之手。龍沐勛《詞體之演進》論《雲謡集》曰——

"吾意此等初期作品，或竟出樂工之所爲，或接近樂工者之所製。以詩人依曲拍爲句之詞，如劉、白、王、韋諸作擬之，工拙之數，自不相侔。"

陰法魯王集序曰——

"真正原始的詞，應當是生動活潑的，出於樂工伶人之手的作品。可惜文獻無可徵考，乃常常引爲憾事！《敦煌曲子詞集》，今天恰恰彌補了這一段缺陷。"

兩家皆謂敦煌曲出於樂工歌妓之手，或受王國維説之影響；實皆未就敦煌全曲詳加分析，而想象如此耳。夫王龍二家之言，乃未及見敦煌全曲之言也，猶可以説；陰氏既已見王集一百六十餘曲，而仍强調如此，何歟？

欲决敦煌曲之作者問題，極其簡單！可循王集叙録所云，立時迎刃而解，既便且切。即"邊客遊子之呻吟"，作者乃邊客遊子；"臣民義士"之壯語，作者乃忠臣義士；"隱君子之怡情悦志"，作者乃隱君子；"少年學子之熱望與失望"，作者乃少年學子；"佛子之讚頌"，作者乃佛子；"醫生之歌訣"，作者乃醫生。推而至於被脅順動、困守華州、鬱鬱不樂之辭，作者乃皇帝及其從者；矢志不二、效忠唐室、誠皇誠恐之語，作者乃臣服來朝之番酋。……蓋諸曲内容各别，乃各憑一種專門之社會經驗以寫成。文人、學士固博不至此，樂工、伶人、歌妓，又何嘗能一博至此！社會職業"三百六十行"之多，幾乎皆可自有其曲；又何能由其中之某一種職業者，挺然秀出，爲其餘之一切職業者捉刀代筆，普遍周旋，且能各如其分，洞中肯綮，均不作門外漢語乎？除非内容簡單者，在文人學士，向來擅長摹擬，始有術可施耳；於内容繁雜，漫無涘際如敦煌曲者，欲文人悉爲擬作，雖屈宋復生，機雲再世，將何從措手？陰氏序王集曰：

"這都是在各種不同的場合中唱的，當然唱的人不一定全是職

業歌者。這也可以看出來：當時樂曲被應用的，實在廣泛！”

知乎此，則諸曲之作者究竟誰屬，自不難得之矣。

王集叙録評敦煌曲爲“詞不華藻，然意真而字實”，又以“鑾駕在三峰，天同地不同”，“生死大唐好”等句，爲“真誠熱烈，非温韋輩秀才所能道”。陰序則評爲坦率真實，含蘊豐富，“信口信手，出語自然”。夫措辭既必以真實、坦率，質樸無華爲歸，則樂工歌妓能力之所近者，出語縱然坦質矣，於彼紛歧繁複之内容，却何從一一致其真實與豐富乎？必如羅貫中、曹雪芹之社會經驗，而能發揮於文藝作品者，於數千年來之文壇中，數人而已；安能普遍屬望於當時樂工歌妓之人人？惟其欲從社會各方面之實際生活，現身説法，於是作俗曲、俚曲之事，將更難於作雅曲！從知樂工歌妓雖竭其智能，欲步武文人學士所以爲雅曲者之後，以包辦俗曲、俚曲，亦勢有所難工也。

大概敦煌曲内有兩部分作品，確乎出於樂工歌妓之手。如《鄭郎子》〔一三四〕云——

> “清絲絃，揮白玉，宫、商、角、徵、羽，五音足。何時得對聖明主？一絃彈却天下曲！”

乃樂工之當行語、自道語，當不至於由他人代庖。更有一種曲辭，表面上字句聲韻，頭頭是道，倚聲歌唱，必合曲度，而一按其實，則事理乖忤，文理窒塞者，或亦出於樂工歌妓之拉雜拼揍，臨時急就而已。如《虞美人》〔〇三四〕、〔〇三五〕云：

> “東風吹綻海棠開，香榭滿樓臺。香和紅豔一堆堆，又被美人和枝折，墜金釵。　金釵釵上綴芳菲，海棠花一枝。剛被蝴蝶繞人飛，拂下深深紅蕊落，污奴衣！”

看似風光旖旎，吐屬温文，但一考其實際，則重沓矛盾，並無文理；雖勉爲改易訛别，仍難救藥。已詳《校録》。又如《南歌子》“楊柳連隄緑”〔一二三〕一首，春、夏、秋三季之景物俱備，而以消暑作結；既非七絶中所謂“四時詠”，殆如宋人所譏之“一年景”而已！恐不能委爲鈔寫錯誤所致也。辭内有“紫陌秋風”、“殘花夾竹”等句。宋官本雜劇名目内則列“四季夾竹桃花”一本，或者有説。又王集上卷殘卷甲第一節末首殘辭，有“緑楊紅葉兩分明”句，亦此一類。“葉”字或訛。敦煌之大道旁，有一種

紅柳，未知能作此句之解釋否。此分明爲樂工歌妓，供人笙歌消暑之用，即其手自編綴者耳。

樂工歌妓之不善詞章，絶非才力不如，天生愚拙，乃其人已自有音樂，歌唱、舞蹈、表演上之專業、專藝與專長在。此中能事無窮，雖竭畢生全力，亦難造極。乃又欲其人普遍兼擅詞章，洞達世情，列於作者之林，於勢實有所不許。若偶然急就，聊以塞責，或一時弄筆，本非所長，遂衹有如上列二三辭之成績而已。而謂其人能於開創長短句詞體，或奄有全部俗曲俚曲之寫作能力，直是吾人在千載之下，於書卷几席之間，偶然興到之一種美想而已，未經深思熟考也。長短句之真實起源，已詳上文。王國維"詩家尊體，樂家倚聲"説之不確，已詳拙著之《唐聲詩考》内。又《明皇雜録》列舉公孫大娘之所長，僅爲劍舞、鄰里曲、滿堂勢及劍器舞，共四事；杜甫詩序，推爲開天五十年中，一人而已！二者却皆未及其兼擅詞章，則亦精力有限，已耗於專長之一例耳。《楊妃外傳》記楊妃曾製《涼州詞》，王灼《碧雞漫志》謂記載衹及妃善歌舞，不稱兼善製詞，獨不信之，亦非無因。試觀下文論修辭中所舉諸例，凡與敦煌曲同一風格之諸作，在《尊前》、《花間》乃出於和凝、牛嶠、歐陽炯、李珣等人，何以在敦煌曲即必其出於樂工歌妓之手？其故何在，誠所難言，乃益知其必不然矣。

《舊唐書》音樂志三，謂開元廿五年，太常卿韋縚，令太樂令孫玄成，整比燕樂五調歌詞爲七卷，皆當代詞人雜詩。又謂"自開元已來，歌者雜用胡夷里巷之曲。《近事會元》所述同，惟"胡夷"作"蕃俗"。其孫玄成所集者，工人多不能通，相傳謂爲法曲"。此説正可協助了解一部分俗曲俚曲之真正作者，及其實際辭體究竟如何。因開元以來，流行社會之歌曲，分明有兩類：一乃當代詞人雜詩，清商與胡曲兼用；一乃里巷之曲，所用當以胡夷新聲與長短句辭較多。雜詩之作者，乃當代詞人，毫無疑問；至配合胡樂之長短句辭，則多出於里巷間之無名作者，要在上文所謂"多方面"者之中，如征夫、怨婦、邊客、遊子、妓女、狎客等，皆有分。而狎客之中，則文人寓焉。其摹擬蕩婦情思，託之於俚俗口吻，尖新刻骨，出色當行，文人固優爲之。此種風氣，前世雖有，衹託名爲之；至五代方表面化，俚俗小曲，題名入選，無所顧慮。前論内容，所列疾

苦、怨思、别離、愛情、妓情諸類曲，或爲里巷中之所産生，或爲里巷中之所流行，其作者既難於指名，概可委之曰里巷，雖覺空洞，尚未脱離事實耳。《明皇雜録》謂“公孫大娘者善舞劍，能爲鄰里曲……”向不明所謂“鄰里曲”者何指，豈即里巷之曲，多合長短句辭之胡夷新聲者歟？公孫爲宜春内人，其所本習者，乃内庭供奉之樂曲；今公孫兼擅宫庭以外之民間里巷之聲，遂覺新奇難能，故特著其所長曰：“能爲鄰里曲。”《太平廣記》一四〇，引《廣神異録》曰：“天寶中，樂人及閭巷，好唱《胡渭州》，以《回紇》爲破。”《朝野僉載》曰：“龍翔已來人，唱歌名《突厥鹽》。”《安禄山事蹟》下：“開元天寶中，人間多於宫調奏《突厥神》。”此皆樂曲中之里巷而且胡夷者之事例也。皮日休作長詩，述“吾唐文物之盛”，有云：“自開元至今，宗匠[①]紛如烟！……百家囂浮説，諸子率寓篇。……或堪被金石，或爲投花鈿。或爲輿隸唱，或被兒童憐。……采彼風人謡，輶軒輕似鸇。麗者固不捨，鄙者亦爲銓。……”分明有鄰里曲之地位在内，大可參考。宋無名氏《五國故事》，載宋齊丘貌爲狂放，欲免僧石頭之疑，或大醉，“或以花間柳曲謳歌辭以示之”。所謂“花間柳曲”之“謳歌辭”，則又五代時之鄰里曲也。唐氏《校釋》引《舊唐書》音樂志語後，謂“此類作品，即里巷之曲，非出於文人手筆”。蓋指羅書、劉書内，除佛曲辭以外之曲，共二十首而言。其實諸曲中，如《楊柳枝》、《南歌子》等，又何嘗非文人作品？唐氏將里巷與文人對立，擯文人於里巷之外，竊以爲又未允當。

下文論修辭，曾選列一目，皆敦煌曲内具有後來明清小曲之氣息者，凡二十餘首，當又爲里巷歌章之實例。内容概爲情辭豔曲，其作者乃得超出職業與生活之區别。大都喻在眼前，而語出肺腑，不爲里巷間無名男女之所自然流露，即爲文人中之高手，擅長素描者，寫而投之里巷，遂得遠近相傳。樂工歌伎於此二者，皆得取而用之，自較當時法曲之五調歌辭，内容多爲士大夫之禮教生活者，易爲人所通曉耳。疑公孫善爲之“鄰里曲”，殆亦如此選擇而來。惟鄭振鐸《俗文學史》論《雲謡集》曰：

“已是文士們所編集的東西了，故多半文從字順，相當雅緻，和

---

① 今校：“宗匠”，原作“宗社”，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

一般粗鄙的小曲的氣息不同。”

鄭氏《敦煌的俗文學》又論《雲謡》曰:“不少華雅的文句……這顯然的可知其爲文人學士的手筆,或經過文人學士的潤飾的。”皆謂其不能爲里巷之曲也。而唐氏《校釋》則與此恰恰相反,又舉《雲謡集》三十三曲,全部皆認爲開元以來里巷之曲。同一《雲謡》,何以二氏所見,矛盾如此?可知吾人於所謂里巷之曲之衡量,若畸輕畸重,太過不及,標準不當,勢將影響及於其作者之認定,是亦不可不察也。自通俗文學爲世重視以來,學者議論,足爲此處里巷之曲一説張本者,如龍沐勛《中國韻文史》曰:“詞之最初作品,固源於民間流行之小曲也。”徐嘉瑞《詞曲與交通》曰:“最原始的詞,一定是天真的、健康的、素樸的民歌。但是這一類的詞,可惜存在的太少了!”都甚確切。至於專門論胡夷與里巷之曲者,如俞平伯《詩的歌與誦》曰:“後世所謂里巷,事實上每即胡戎。雖也未必定是因爲胡化之來,每先被閭閻,而後登廊廟,此二者遂混而難分。”此意尚是。繼曰:“街陌謳謡,出於天籟。詩樂雖同源,到被之金石絃管,則不免有相當距離。”是俞氏仍主里巷之曲另有來源,在胡夷之外也。鄭振鐸《詞的啓源》,爲詞體之來,覓得兩大源頭:一曰胡夷之曲,一曰里巷之曲,而將里巷之曲解釋爲地方樂曲,散在各地,非集中創導自帝京者,舉例乃《竹枝》、《楊柳枝》、《浪淘沙》、《憶江南》、《調笑》、《三臺》、《欸乃曲》、《漁歌子》。此祇可視作“里巷曲”之别解,實非其通義。鄭氏又重在説明文人學士之寫詞,最初乃模擬此種地方曲,其後始創聲翻譜,日趨繁衍。則無非依據張志和、元結、劉禹錫、白居易之數事例而云然,竊恐未得其全,並非唐樂繁興之真相。至若《憶江南》,在當時原屬文人之製作,或全國通行之俗歌,難云有地方色彩。《三臺》始爲燕饗送酒之曲,曰“上皇”、“宫中”、“江南”,未必是里巷情調;日本所傳,有“庶人三臺”,或爲里巷情調,惜不得其詳。

至於五百餘曲内,文字修整,格律無訛,接近《尊前》、《花間》,多帶文人氣息者,除温庭筠等所作五辭、已有主名外,細細檢查,嚴予抉擇,亦尚有三十六首在,乃不可否認之事實,兹列目如次。他若〔五〇一〕以下百卅四首《十二時》,文字流暢細密,婉轉深入,高出一般佛辭與變文之上,其作者絶非胡適所謂“當時俗講的和尚,本來大都是没有學問、没

有文學天才的人"。見許書之序,上文曲調考證述《好住娘》調已引。又上文述《散花樂》調,注謂"相觀讚"詠優曇花,其和聲與主辭,均甚幽美,雖非敦煌曲,却由此可知:唐佛辭中,不乏佳作,和尚中亦不乏作家。其曲雖向里巷講唱,正出於一有學問、有文學天才之和尚。其辭雖未列入目中,却不可不於此辨明耳。

《天仙子》三首〔〇〇五〕至〔〇〇七〕

《浣溪沙》一首〔〇一七〕

《喜秋天》二首〔〇三二〕、〔〇三三〕

《菩薩蠻》五首〔〇三六〕至〔〇四〇〕

《西江月》三首〔〇五四〕至〔〇五六〕

《浣溪沙》六首〔〇五八〕、〔〇六一〕、〔〇六三〕、〔〇六六〕至〔〇六八〕

《臨江山》一首〔〇六七〕

《望江南》一首〔〇八八〕

《謁金門》一首〔〇九三〕

《生查子》一首〔〇九七〕

《蘇莫遮》二首〔一〇八〕、〔一〇九〕

《别仙子》一首〔一一八〕

《恭怨春》一首〔一三一〕

《泛龍舟》一首〔一三三〕

《樂世詞》二首〔一三七〕、〔一三八〕

失調名一首〔二〇七〕

《何滿子》四首〔一〇一四〕至〔一〇一七〕

於此當説明"民間"二字應有之内涵。自來論俗曲俚曲之由來者,每揭櫫"民間"二字,自較謂出於樂工伶人歌妓之説爲當。惟民間有其相當之偉大!吾人論民間之歌曲,當毋掩其固有之偉大範圍,不必離開事實,强調主觀,有所低昂伸縮。"民間"絶非僅僅樂工、伶人、歌妓三種人所能充實成功,亦絶不至拒絶彼確有寫作俗曲、俚曲、佛辭能力之無名文人與佛子,而不許厠身其間。如鄭振鐸《中國俗文學史》謂:"所以'詞'在唐的末年,恐怕已是被執持在文士們的手裏,而不盡是民間的歌曲";又其《敦煌的俗文學》論《雲謠集》曰——

"詞在這時，離民間已遠，已完全成了文人學士的東西。而民間所流傳者，却反出之於文人學士之手。原來粗拙無文的俗文學，已爲文人學士華贍的作品所克服、所消滅。即在這個中國的西陲，也已不可得見。然而因此，詞乃離民間日益遠！民間所最保守歌吟者，却是那些《歎五更》、《十二時》之類的俚曲。至於詞，却已有些耳熟其聲，而心昧其義的情形了。"

鄭氏雖見敦煌曲，但於詞的主觀標準，仍不免爲《尊前》、《花間》而已，故謂晚唐之詞，全屬文人，一不可也；認《雲謡集》之辭，發生在晚唐，二不可也；拒文人於民間之外，三不可也；《雲謡》中不過少數作品乃文人作風，竟謂全出文人學士之手，有華贍而無粗拙，四不可也；認當時之《歎五更》、《十二時》爲俚曲，五不可也。詳下文修辭。龍沐勛《中國韻文史》已承認《雲謡集》之長短句，發生於開天之民間，但同時又强派唐詩人之從事長短句詞，必遲在貞元以還，不認開天之民間有詩人文人；又悉拒貞元以還之詩人於當時民間之外，亦復不妥。兩家之論，對民間，對文人，竊意均體認未確，不無成見，可作明例。

敦煌曲既有二十類不同之内容，有十餘種不同之作者，如上所言，事實上除昭宗李傑及累官翰林學士、進侍郎、門下同平章事之歐陽炯二人外，必合其他之十餘種人爲一大民間，乃得蔚成此五百餘首民間之曲。對上列三十六首之作者，實亦不容剔除，或别爲安置。即士行塵雜、狂遊狹斜、蒲飲犯夜之温庭筠，其民間生活既較多，則亦毋庸劃之於民間以外。王集雖收《蘇莫遮》五臺山曲子，而於《五更轉》、《十二時》等調之佛辭種種三百餘首，未能一體視之，收入集中，是又劃僧侣與當時廣衆之佛教徒於民間以外也，仍不免損及敦煌曲原有之"大"耳。

樂工、伶人、歌妓，多爲官私"賤民"所充。在當時社會，均寄生於宫庭貴族及大官僚之閥閾中，唐例三品以上，得設女樂五人，五品以上三人，可見一斑。各有其所屬之主人在。其身份每爲犯官或一般罪人之眷屬，被强迫供役，並非自由職業者。近人黄現璠《唐代社會概略》已詳考。其人格之可憐，較之應詔、應制、應科舉之臣民，乃至一班清客身份之無聊文人，更覺不如。平時被繁重之樂舞學習與工作所困擾，少數有文學天才，或寫作能力者，並無充分發展之機會。其在民間文藝方面所

起之作用,當然有,但未必能及一班平民文人,或潦倒文人;於量、於質,皆可信其如此。彼等一生歌唱、彈奏、舞踏,表演者。皆所以完成統治者壓迫者之奢侈享樂而已。若民間里巷之歌謡囀弄,其脚本即在衆人口邊,或用抒憂苦,或藉適性情,其音樂生活至爲簡單,實無家家户户,皆借重樂工歌伎,當前演奏之經濟能力。從知樂工歌伎與豪門貴族之關係較多,與平民之關係則較少也。

此外關於作者,尚有零星六點可述者——

和昭宗韻之《菩薩蠻》〔〇五〇〕云:"……差匠見修宫,謁□無有終。奉國何曾睡! 葺治無人醉。……"作者應爲修葺行宫之工匠。"醉""睡"二韻,在牽强可笑中,有質樸之趣與勤奮之誠,都不可掩。尤其觀於此作,可知當時各種職業者,對於自己詞章之技巧如何,從不考慮;欲歌新辭,當由己出,振筆乃作,工拙無與。其事之真率、自然,與尋常而普遍,均於此可推。工匠能和"御製曲子",足見當時工匠地位,或不如一般想象之低。此曲能於流傳,可云幸也! 應爲表出。

《魚歌子》"上□□王次郎"〔一一四〕後片曰:"當初去,向郎道:莫保青娥花容貌。恨惶交,不歸早,教妾實在煩惱!"龍沐勛《中國韻文史》認爲:"似確出征婦手筆。如此女作家,不知埋没幾許矣!"既有題語四字爲據,似或有之。但此辭原卷影本,載在羅振玉《貞松堂西陲祕籍叢殘》第一集内,已見上文曲辭校訂章論"兩種主張"。若據其同集所載《尺牘殘葉》及《書儀斷片》資料,則有不盡然者。因《尺牘殘葉》之内容,猶之今日之"酬世錦囊"、"尺牘大全"一類,甚至遍及家庭間夫妻手足等互通音問之擬稿;稱謂方面有作"△郎"、"△娘"、"次哥"者,又有作"△氏"、"次娘"、"次娘子"者。《書儀斷片》之内容,則列婚喪酬應之擬稿,有"敬祭於故官次郎之靈","□姓次郎","□□次郎"等。然則"△"猶言某也,"次"猶言第幾也。《魚歌子》辭在原卷中,地位如何,是否雜在尺牘或書儀之殘片之間,不可知。"上□□王次郎"數字,原卷既列在辭後,可能原非辭題,而爲尺牘書儀中之題,被書手誤繫辭後。須查得此辭在三種寫卷内與前後文字之關係如何,傳本《魚歌子》有二首,應相連;餘二本情形不詳。詳細比勘,方能決定。曰"上□□王次郎",仍不脱書儀擬辭之稱謂,是否確有其人,確爲此辭作者所屬意之人,亦有問題。若僅依據此

數字中有一“郎”字，遂斷此辭出於女作者或女作家之手，尚嫌不足。

至於唐氏《敦煌唐詞校釋》論初期詞之叙事自由，謂“他如‘爲奴吹散月邊雲’、‘我是曲江臨池柳’、‘悔嫁風流壻’諸作，亦皆當時民間之無名女子所作也”，亦覺太過。信如此説，則古今韻語，凡比興所及，託諸美人遲暮，或怨女懷思之篇，其作者果皆爲女性乎？唐氏同時曾舉《雀踏枝》之上疊叙人語，下疊叙鵲語；叙鵲語中，亦曾有“鎖我”云云，“放我”云云，雖曰“我”，却知其與辭之作者斷然無關，亦可爲此層借鏡也。篇末考屑“昭宗菩薩蠻”條，引《癸巳存稿》，代人稱“奴”稱“我”説，可參考。

王集凡例所附之收藏記，曾謂伯三九九四號卷内，有曲五首，三首爲温庭筠、歐陽炯作，“餘二首不詳撰人”。王氏所謂“二首”，一爲《魚美人》〔〇三四〕、〔〇三五〕，辭旨蕪亂，前已斷爲工伎之作；一爲《菩薩蠻》〔〇三六〕疊字體，則又爲極精美之作。方之其他三首，既皆有作者主名，則此二首，應亦有作者。《尊前》、《花間》諸集中，既皆不載，當就其他古選集内留意。

《悉曇頌》俗流八首〔一五三〕至〔一六〇〕，爲中岳沙門定惠所翻注。“翻注”二字，含義不甚明晰。倘“翻”謂曲辭之譯梵文，“注”謂和聲之注漢字，而别無所指，則此八辭，雖無作者，却有譯者。據上文曲調考證及論時代，此調“禪門悉談章”八首〔一六一〕至〔一六八〕，亦定惠所譯。定惠譯曲，可能猶不止此。佛辭作家，初唐有善導，中唐有法照。善導寂於高宗永隆二年。生平所撰集之歌讚三卷，已詳上文曲調考證内。敦煌曲中雖無其作品，但伊生平與著述，予法照之影響極大！而敦煌曲所録《散花樂》、《歸去來》兩調之辭，廿三首，可能皆法照所寫；爲謹嚴計，始限之於《歸去來》“歸西方讚”之十首而已。據宋志磐《佛祖統紀》廿六：法照爲蓮社七祖之第四祖。大曆二年止於衡山之靈峰寺，乃當時之宗師。四年，於郡之湖東寺製“五會法事讚”，定其法式，稱五會法師。後詣五臺山。代宗時，以爲國師。所撰如《相觀讚》之和聲，實與皇甫松《竹枝》之和聲爲一類；而《歸去來》之疊句，又與松《抛毬樂》之疊句爲一類。在唐代燕樂曲調中，必起相當作用，惜從來不爲人所察。至於《相觀讚》等，文字之美，猶其餘事。《南唐書》浮屠傳，謂僧應之“喜音律，嘗以讚禮之文，寓諸樂譜；其聲少下，而終歸於梵音。讚念協律，自應之

始”。是知有南唐而不知有初、盛、中、唐也,隘矣！故在我國音樂史、韻文史或文學史上,若善導、定惠,法照之所製作,均應補述。

體裁

體裁之説,重在提出唐代“音樂文藝”全面之問題。“音樂文藝”,指隨音樂體用之發展而産生之文藝也。惟如舞蹈,亦廣義的文藝也;兹所指者,乃專在配合樂曲之歌辭耳,不及其他。其有音樂而無歌辭者,如唐代之鼓吹是。柳宗元《鐃歌鼓吹曲》序:“漢魏以來,代有鐃歌鼓吹詞,惟唐獨無。有太常鼓吹,有戎樂,詞獨不列。”柳作有十二篇,亦終未用。史書所載,文宗朝,太常禮院適應奏凱獻捷之用,定《破陣樂》等四曲歌奏時之儀注,其前雖有鼓吹,但四曲自合其樂,不合鼓吹之樂。是彼此仍屬兩事,非用四曲作鼓吹辭也。李白《鼓吹入朝曲》,五言十四句,乃睹當時群官,於鼓吹聲中,趨蹌入朝之儀容,而作詩詠之,並非入朝時,一面鼓吹,一面有人歌唱其辭也。《全唐詩》一,樂府雜曲内之鼓吹曲辭,列張籍、李賀諸作,皆對古樂府之擬作而已,並非當時鼓吹之歌辭。惟《樂府詩集》叙鼓吹曲辭,謂唐鼓吹中羽葆諸曲,備叙功業,又若指辭者。《唐音癸籤》十二,亦謂羽葆部《基王業》至《服遐荒》諸曲具在,詆柳氏謂“惟唐獨無”,爲急於自衒,姑爲之説。按柳氏生在當時,列於通儒,既上表以聞如此,絶無將有作無之理。諸曲辭或出柳氏以後。俟考。其有文藝而無音樂,或原有而已亡,或欲有而未果,終於無聲爲之宣達者,如唐人所作齊梁體樂府,新樂府,及一般之徒詩是。在敦煌文物未經發現以前,普通人於唐代音樂文藝,僅知有温韋輩之小詞而已,學者則更知有歷朝之大樂,及所謂大曲、法曲。然以爲大曲法曲之傳辭甚少,未足觀,大樂有辭無辭不可知:均不重視。此外尚有一端,隱隱約約,在人意中者,乃唐代之歌詩也。亦皆以爲其事甚簡,早成陳迹,恝然置之於似解非解之間,且千百年！——凡能綜此數端之人,必謂唐人樂曲之能事,已盡在此,蔑以加矣。及敦煌文物發現以後,久之又久,學者始知唐代社會中,尚普遍有説唱變文之舉,演述故事,體段甚長,傳辭頗多,足資研討。至近十年來,始又知唐人於酒筵行令時,更有所謂“著

詞”者，歌之、舞之，與後世令詞之由來，關係殊切。至於歌舞曲以外之戲曲，則向認唐代既尚無真正戲劇可言，其於簡單戲弄時，偶有歌曲，亦借用而已；較之大曲、法曲之辭，更不爲人注意。且上列諸端，彼此之間，抑曾有何種關係，過去自亦不復顧及。於是治唐代音樂或各體文藝者，至多各就所業，空洞推許其如何昌盛，史所罕有；於其當時相互結合之全面情形爲如何，迄今仍掩而未彰，蒙昧難舉，毋乃憾事！其作一端之研究者，縱然深入，究因未詳統屬，未得依歸，當亦有肢無體，見樹遺林，不知其生命與活動之全。彼考古家於獲得某一時代之若干彩陶碎片後，每就碎片形質，推算其器之整體爲如何，希望將同體之碎片，拼合還原，或還原一部分；從不就逐片之所得爲滿足，認爲已可判斷某一時代之文化而無憾。即有目的並不在探討古文化，而僅在欣賞古陶器者，亦從不以掌握若干碎片便滿足耳。敦煌寫曲，流布人間，雖已五十年久，其中究竟存在若干種體，若干種用，彼此關係與全面之情形如何，迄未查明；更未藉作津梁，以進於唐代音樂文藝全面之探討。衹因其文辭質樸，字體訛别，籠統目之爲民間文藝而已；或據後世詞與曲、雅與俗之成見，分爲雜曲、俚曲、小曲三種；羅書之分體如此。或從其辭爲雜言、齊言之一點出發，判作“曲子”與“詞”二類。王集之分體如此。凡此皆未合於其當時之結體，亦即無從得其具體之要義，是仍有待於繼續研討耳。《敦煌曲校録》在羅、王有二君之外，别編制。惟普通雜曲中，猶未能將下文所訂演故事問答體一類，特别提出。蓋此一意識，尚須留在醞釀階段，多經研討證實，然後始爲表現耳。

所謂“唐代音樂文藝之全面”者，兹姑擬一表，示其簡單輪廓，仍俟修訂。表内凡字旁有點者，皆敦煌曲所曾涉及部分，兹擇要説明如次：(甲)曲體中，雜曲、聯章、大曲三類，敦煌曲皆備，已詳上文之曲調考證。即變文一種，於《五更轉》、《十二時》、《好住娘》亦有之，並見上文三調之説明中。變文之定義，迄未明朗。鄙意不妨專就文體言：凡演故事，由多種不同之辭體與説白，綜合組成，以供講唱者，皆可視爲變文也。如此則“詞文”、“押座文”、“緣起”、“説言”等，乃變文在體與用方面之分别而已。若限題目内稱“變”者，如目連變、降魔變等，方爲變文，顯失拘泥。講經文内容如演故事，仍可就文體之變化一點言，屬於變文；如不演故事，方

有别立門類之必要。猶之敦煌曲，就樂曲體制言，衹分雜曲、大曲兩大類；所謂佛曲，不過内容不同，仍包在雜曲之内，不必將"佛曲"與"雜曲"並列。

類	項	細　目
音樂	樂類	（一）雅樂（二）燕樂清樂、胡樂
	曲體	（一）普通雜曲（二）定格聯章（三）大曲法曲（四）變文插曲
詞章	齊言	（一）四言（二）五言（三）六言（四）七言
	雜言	（一）一般長短句（二）三三七言
伎藝	種類	（一）辭（二）歌（三）樂（四）舞雅舞、俗舞（五）令（六）講（七）戲
	形式	（一）普通歌舞——歌、樂、舞室内室外及行動之間
		（二）大合樂——樂、歌、舞、戲
		（三）酒令——著詞——令、樂、歌、舞
		（四）俗講——聯章講唱、變文——講、唱、讀、吟、畫展、樂等
		（五）百戲——戲、歌、樂散樂
		（六）戲弄——樂、歌、舞、演、白、歌舞類戲、科白類戲
		（七）祭享——樂雅樂、歌齊言、舞雅舞
		（八）挽歌——歌、樂
内容	朝廷	（一）武功（二）文治（三）禮祭、享、吉、凶、軍、賓、嘉等、教儒、釋、道、祆等
	民間	（一）職業（二）怨思（三）愛情（四）閑適等

（乙）五七言、三三七言及七言長篇等體，在變文中，非唱即吟，其辭宜皆爲音樂文藝。但上述敦煌曲所以僅限於五百餘首，而未兼及此數體之傳辭者，因其均無調名，雖屬吟唱，是否有一定之腔譜，尚不可知，故暫不泛及也。（丙）敦煌曲内，《感皇恩》、《獻忠心》、《望江南》等所詠，既用於番國之朝覲，或臣民之頌祝，當即上列賓禮、嘉禮之所屬；至於内容爲儒、釋、道三教之宣揚，或各種職業者之自道，或男女間之怨思與愛慕等，亦均如上文論内容所指，且均顯而易見。（丁）辭既附和聲，其伎藝必涉歌；卷子中有《工尺譜》與《舞譜》，故涉樂與舞；《悉曇頌》〔一六一〕之辭前見講白，故涉講。（戊）酒令著詞所用之曲調，上文舞容一得内，已舉若干。若論其辭，必須有勸酒，或叙當筵戲玩如玩繡毬、柳條

等。之意，又確專爲筵間歌唱而作者，方合。如白居易《莫走》辭，元稹《香毬》辭，皇甫松《抛毬樂》辭等是。上文檢討敦煌曲之内容，並無此類作品；而六調之舞譜，又經斷定，並非酒筵著詞之簡譜；故在敦煌曲現有之範圍内，可謂並無涉及酒令者。《抛毬樂》雖是著詞之用調，但從其二辭之内容以觀，實難定爲歌筵所用。《南歌子》在著詞中，用聲詩體；此所有者，爲雜言體，亦難遽認爲著詞。（己）戲弄純指唐代戲劇，全在百戲之外。唐劇本雖失傳，但肯定其確有。歌舞類戲有歌曲，固無待言，即科白類戲内，亦每插歌曲。具詳《唐戲弄》一書。

以上所述，爲敦煌曲涉及唐代音樂文藝與否之明顯部分；兹所亟當探討者，乃其並不明顯之部分，而恐有密切關係存於其間也。綜合資料，約分兩類：一曰演故事，一曰兼講唱。兹次第詳之。

敦煌曲中，内容演故事，結構又作問答體者，爲數頗多。與上表内已列之俗講、戲弄等，及唐人其他形式之遊藝，如問頭、平弄等，爲上表所未列者，是否暗中有關，必須查明。唐圭璋《敦煌唐詞校釋》謂"初期詞叙事自由。平民借調叙事，漫無範圍，自由已極！不似後世詞逕之狹。"蓋以後世啞詞之文字標準量之，始僅僅有自由與路寬之感覺。若從"唐代音樂文藝全面"之尺度求之，則其中關係，絕不如此簡單矣。曰"演故事"，而不曰"叙事"或"詠故事"者，爲其涵義有别：叙述故事不包含代言體；既有代言，則難謂"叙事"。"詠故事"有詠歎事物之義，猶之曰"詠月"、"詠史"，不必爲敷陳首尾。曲辭小説曰"演故事"，非謂"扮演"或"表演"，乃謂"敷演"與"演進"也。五百餘首内，演故事或兼問答體之曲，有下列七十四首——

（一）《鳳歸雲》二首〔〇〇三〕、〔〇〇四〕，叙錦衣公子慕其東鄰，備申款曲；東鄰所答者，乃縷陳家世，以明羅敷有夫，志不可奪。二辭畢，情節似已結束。此調雖原列四首，前此二首，已以"閨怨"爲題，而所稱"萍寄他邦"，"想君薄行"，及"遠寄邊隅"，"勇戰單于"，與第四首之"娉得良人，爲國遠長征，爭名定難，未有歸程"，亦復相貫，或爲四首聯章，演一故事。近人王易《詞曲史》，亦謂此四首演一故事，如古樂府《陌上桑》之類。情節則用《陌上桑》，而稍有變更耳。餘已詳上文論時代之末。

（二）《傾杯樂》一首〔〇二〇〕，從未嫁時，説到誤嫁，乃至嫁後，亦分明叙事。是否一首便完，未詳。

（三）《浣溪沙》一首〔〇五九〕，"結草城樓不忘恩，些些言語莫生嗔。……路上共君先下拜，如若傷蛇口含真。"有叙事，有代言，分明演故事。全辭料不止一首。末句解釋，見下文考屑。

（四）《酒泉子》一首〔〇七八〕，"每見惶惶……"詠昭宗乾寧二年事。原辭及説明，已詳上文論時代。全辭當亦不止一首。

（五）《定風波》二首〔〇九八〕、〔〇九九〕，問儒仕，與儒仕答，造意頗奇。惜鈔寫訛别太多，不能盡得原文之妙。

（六）《南歌子》二首〔一二一〕、〔一二二〕，不僅一問一答，且詠故事：問者窮追，而答者婉陳，情事可按。此體至明，雖亦入小曲，詳下文論修辭。但在明爲劇曲發達之餘波，自不足重視；若在唐代，劇曲尚未十分發達，其形式、地位，自覺有異。二辭當時可能入歌舞戲，入陸參軍，入俗講，佐以説白，或其他體辭，以供講唱。

（七）《擣練子》四首〔一二七〕至〔一三〇〕，演孟姜女事。末首"君去前程但努力，不敢放慢向公婆"，已屬代言。四首似亦未完。此在劉書二六録伯二八〇九號卷，原與《望江南》四首、《酒泉子》二首、《楊柳枝》一首，聯爲一篇。雖内容各别，斷無相屬之理，但各辭可能均原嵌於一種或數種之長篇内，並非單行之雜曲。且《望江南》、《酒泉子》、《楊柳枝》三調名旁，均注有"平"字，不同常態。此項"平"字，可能有四種解釋：（甲）或指音調。日本所傳聲明，即梵唄唱導。分十二調，内有斷金調、平調等。《大正新修大藏經》八十四卷八六五頁《音曲秘要抄》内，述平調等甚詳。羅、劉、許三家書，載《文殊問疾》第一卷，及《維摩詰所説經變文》内，均有注明"平"、"側"、"斷"之處，可能即指斷金調與平調也。《望江南》等三名所注"平"字，或亦同此，指平調。向達《唐代俗講考》内，曾主其説。（乙）或指叶韻，而於講唱時有所别者。蓋上一説之缺點，在變文所注"側"字，於十二調名内無着。此説則謂"平"指平韻之辭，"側"指仄韻之辭。孫楷第《近代戲曲源出宋傀儡戲影戲》一文内，謂"側指全用側韻者……即唐人所謂'側吟'也"。驗之變文"平"、"側"二字所指，果然。但"斷"字何義？又無着落。如《文殊問疾》卷内，有注

“斷詩”者一,注“斷”者八。《維摩詰所説經變文》内,有注“斷”者一,皆平韻七律也,將何以解? 至於《望江南》、《楊柳枝》二調,誠平韻矣;《酒泉子》則一首之中,平仄兼叶,安用注一“平”字? 故孫説亦難全信。(丙)或指歌唱時音曲高下之狀。梁慧皎《高僧傳》述轉唱曰:“起擲盪舉,平折放殺,游飛却轉,反叠嬌哢。”唐變文中之“平”、“側”、“斷”三字,均可於此尋得歸宿。《望江南》等之“平”,或亦平折之類也。(丁)或指樂曲奏弄之一種方法。李賀《觱篥歌》序曰:“……花娘出幕,徘徊拜客。吾問所宜,稱善平弄。於是以弊辭配聲,與予爲壽。”所謂“弊辭”,即指《觱篥歌》,乃五言、十六句、八平韻;傳本作一章,實乃四章也。何謂平弄? 嚮無説明。明唐順之《荆川稗編》四二,謂爲“席間裁爲平調奏之”,恐未必然。因平調是宫調之一,宫調無稱“弄”者。顧況《李供奉彈箜篌歌》:“弄調人間不識名,彈盡天下崛奇曲!”“弄”義與此正合,疑爲當時管樂上流行之一種弄法,既可用於五言短章之辭,或亦可用於短調如《望江南》等。——以上四説,(丙)(丁)比較接近,可能性亦較大。究竟如何,仍俟知音者斷之。參看第一章曲調考證内,“佛曲四調”節,論“五會念佛”。並參看後記“唐人平調歌”條。

(八)《好住娘》十四首〔一六九〕至〔一八二〕,叙兒别母,入山修道,因文曰“説言”,原成一卷,顯屬變文。參看上文曲調考證“好住娘”條。

(九)《散花樂》七首〔一八三〕至〔一八九〕,叙太子成佛故事。

(十) 失調名三首〔二一一〕至〔二一三〕,前二首相連;故事内容必有一段爲夫妻落難他鄉。後一首乃一小兵在戰場上之經歷。

(十一) 失調名五首〔二二三〕至〔二二七〕,亦叙太子成佛故事,辭未完,待補。

(十二)《五更轉》五首〔四一三〕至〔四一七〕,叙太子成佛故事。

(十三) 又十五首〔四一八〕至〔四三二〕,“太子入山修道讚”,叙太子成佛故事,後附曲調同而内容不同之辭九首;與(七)《搗練子》之在原卷中,有部分相似,亦有爲變文之可能。參看上文曲調考證“五更轉”條。

(十四)《十二時》十二首〔四七九〕至〔四九〇〕,叙太子成佛故事。

他如伯三八三六,據王集凡例附收藏記述,乃册頁裝之兩散葉,並非卷子;此兩葉屬於同一書,而不相連。兹查兩葉載辭八首,半全,半

殘。全四首概《南歌子》;殘四首中,二首分明亦《南歌子》,内有半首,《校録》取作單片之《南歌子》〔一二五〕。餘二首〔二一〇〕詳曲調考證末,論戊調;及"心心心在阿誰邊",詳考屑。雖難定,亦有爲《南歌子》之可能。内容則除〔一二三〕一首不似外,餘皆情詞也;而〔一二一〕、〔一二二〕、〔一二四〕,且分明有情節。換言之:此書至少三頁,殆全部用《南歌子》一調,以詠一戀愛故事;中間原插説白或致語,被書手芟削耳。似此情形,不得不令人憶及宋人之鼓子詞,與此實無二致。然則此書何書?殆當時某種講唱文之脚本歟? 參看《校録》〔一二一〕、〔一二五〕之校。佟晶心分唐俗講爲變文系統,與詞話系統,已見第二章論《五更轉》末。謂"這個系統,如詩話、詞話、諸宫調,甚或與後來的南北曲,都不無關係"。但佟氏文内,並未舉出唐代之實例,與唐代何種文藝有關。兹爲之補曰:上項七首《南歌子》,即此一系統之實例;與當時各種體裁之歌舞戲均可能有關。

更有劉書《齖魺新婦變文》,内容乃演故事者,其中插曲《十二時》十二首〔四六七〕至〔四七八〕雖另以發憤求學爲題,與主題新婦齖魺無干,詳《校録》,並參看編首序文内説。但既插在變文以内,究與變文以外之普通聯章有别。《雀踏枝》〔一一五〕,前片思婦怨鵲,後片鵲嘲思婦,亦略有問答之作用。王集上卷《南歌子》殘辭:"獲幸相邀命,攀連坐末開。卑微得接對〔對〕尊顔……"亦分明演故事。——凡此更在七十四首以外,不可不舉。所尤應注意者:此七十四首演故事之辭中,如(一)《鳳歸雲》之次首,(二)《傾杯樂》,(三)《浣溪沙》,(七)《搗練子》之後二首,(六)《南歌子》二首,共七首,皆爲代言,其另有託體、並非散詞之可能性更大! 王國維《宋元戲曲史》八曰——

> "獨元雜劇於科白中叙事,而曲文全爲代言。雖宋金時,或當已有代言體之戲曲,而就現存者言之,則斷自元劇始,不可謂非戲曲上一大進步也!"

不圖以今日所存之古辭驗之,竟將王氏所謂"一大進步"之事,提前五百年,於唐代曲文之中,早創此法。不知宋人何以寢之,反而至元又復古。唐氏《校釋》論《雲謡集》,曾闡此説:"詩有叙事一體,詞亦有之。……此集《傾杯樂》……《鳳歸雲遍》……皆於一調之中,自叙個人經歷。與歐

趙之聯合十餘首同調以叙一事者,亦有顯著之關係。……《鵲踏枝》上叠人恨鵲語,下叠鵲答人語,可證。唐詞有自序,亦有對話,開曲之先例。”

凡演故事與問答體者,在上述所擬唐代音樂文藝全面之表中,屬於聯章講唱,或變文,乃至戲弄,均有可能。上列之十四條,除(七)(十三)兩條頗類變文外,餘皆因材料缺乏,是非尚無從判定,存疑待考而已。《教坊記》於《蘭陵王》調名,列於雜曲中,而另叙《蘭陵王》大面之爲戲,語末曰:“亦入歌曲。”蓋謂此調本爲劇曲,亦入普通歌曲。可知普通歌曲或聯合他種辭體,或表演故事,與戲弄結合,即成爲變文之插曲,或戲弄之劇曲。上列七十四首,如放膽懷疑,謂之原卷子乃從變文或戲弄之脚本内摘録而來者,未嘗不可也。向達《唐代俗講考》:“禪門十二時之類的小曲,雖亦爲僧人所唱,然疑非俗講的本子。”按禪門十二時二套(〔四五五〕以下,及〔四九一〕以下),均不演故事,當然不會成爲俗講脚本。唐末演《樊噲排君難》戲,用鴻門故事;上列(五)《定風波》之内容,所用正同,亦不能必其絶無關係。《教坊記》謂《踏謡娘》一稱《談容娘》。唐常非月《詠談容娘》:“歌要齊聲和,情教細語傳。”“細語傳情”,乃分明有説白。唐吉師老有《看蜀女轉昭君變》詩,分明謂變文須轉;同“囀”,歌也,詳上文曲調考證之《五更轉》。又可能有化裝與畫展,故曰“看”。詩中謂“翠眉顰處楚邊月,畫卷開時塞外雲”,分明有表情,有砌末,當場展覽昭君畫卷。畫卷與眉顰,皆可看也。孫楷第《近代戲曲原出宋傀儡戲影戲考》因變文内有“上卷立鋪畢,此入下卷”語,考訂當時俗講有圖像設備甚詳。唐悟本《禪師語録》:“請師看轉大藏經。”亦是一例。故唐人此種變文表演,比諸今日之化裝攤黄等,其場面之熱鬧,殆尤過之。顧《王昭君變文》之辭,即在劉書之中,無須遠求。或已經省略,非原辭之全文。徒因辭内未標曲調名稱,未證明其有一定之樂曲,始未收入敦煌曲耳。

唐代又盛行參軍戲,概由參軍、蒼鶻二脚色,互相問答,以明情節。薛能之《吴姬》詩,謂“女兒弦管弄參軍”,《雲溪友議》謂劉採春弄“陸參軍”,歌聲徹雲。此“弦管”與“歌聲”,所用何調?所歌何辭?如何作問答?於上列之(六)《南歌子》内,或可見之。其辭可能即陸參軍脚本中

之曲辭也。蓋問答體者,乃戲劇代言體之初步,殊不可忽。《唐摭言》十三云——

"張處士祜,《憶柘枝》妓詩曰:'鴛鴦鈿帶拋何處?孔雀羅衫屬阿誰?'白樂天譏爲'問頭。'祜矛盾之曰:'鄙薄問頭之誚,所不敢逃。然明公亦有《目連變》。《長恨詞》云"上窮碧落下黄泉,兩處茫茫皆不見",豈非目連訪母耶?"

孟棨《本事詩》七所載略同,惟"問頭"作"款頭詩"。"款頭"意即"問頭"。宋莊綽《雞肋編》下:"前世謂'阿堵',猶今諺云'兀底','寧馨',猶恁地也。……而張渭詩云:'家無阿堵物,門有寧馨兒。'與'款頭'無異矣!"殆指變文或參軍戲文等,於開端作問答之部分,南宋雜劇中,應仍有之。《金瓶梅詞話》五十一回,述薛、王二姑子講唱佛曲,乃王問,用説,薛答,用唱,殆此法之遺。張祜詩二句,既均設問,必類當時歌藝場中之問頭,故白氏始云云耳。如上文(六)《南歌子》二首之問答體,疑即去問頭不遠。清葉德輝再和觀劇詩注指《摭言》"問頭":"疑亦是劇曲,然則唐時梨園即演此耶?"堪云卓識!近人知引《摭言》中所謂《目連變》,以考訂敦煌變文體之時代;尚未見有引"問頭"一辭,以考訂敦煌曲内之問答諸辭者,爰爲補充。《教坊記》内有《胡相問》一調名,其辭體如何,不難想象。宋元話本《花燈轎蓮女成佛記》蓮女問長老,並曰:"只還我問頭來。"日本倉石武四郎《寫在目連變文介紹之後》一文内,謂"問頭"二字未詳,疑是《蓮花落》之類。查我國民歌《蓮花落》内,並不作問答體。作問答體者,乃《小放牛》歌辭也。楊憲益《零墨新箋》謂"古代人每好以問答的方式,傳下他們關於宇宙和人生的知識。因爲這樣較便於記憶。爲了更便於記憶,他們又採取歌謡的形式。在文化比較落後的地域,因了民衆知識的簡單,這種文學形式,被保留下來。於是我們今日,還有一問一答的苗瑶歌曲,和《小放牛》一類的民歌。而《周書》太子晉篇,《楚辭》、《天問》,則是這種文學形式的最初記載。"其説並可參考。此外尚有餘義,見下文論修辭(乙),與柳永詞之比較一節。

以上所述,乃演故事之一類,此當繼述不演故事,而兼有講唱之一類。此類今所見者,僅《十二時》"普勸四衆、依教修行"一套,百三十四首。料同此特殊之體裁,在唐代必不止此一套作品,亦不止用此一調

也。何以明其唱以外兼有講？曰：曲長至於百三十餘首，又無故事情節，倘無説白，以作調濟，聽者勢將厭倦，精神上所能接受者，將有限矣。——一也。末首〔六三四〕曰："敬疑此字待校。講，日將西。"開講何時雖未詳，輟講既至日之將西，料其經過之時間，必不短暫；倘無説白，以資間歇，在唱者又將何以堪？——二也。除末云"敬疑講"外，開始時第四曲〔五〇四〕曰："也知寺裏講筵開。"足證此套長曲，乃唱於寺内之講筵間；本來有講，遂兼用於此曲，亦順乎自然耳。——三也。他如〔五〇九〕曰"大丈夫，自支料，不用教人再三道"；〔五一七〕曰"今日言，是衷懇"；〔五三一〕曰"善女善男聽我説"；〔五四一〕曰"我此言，雖慘烈，一卷作"真實勸"。只要人聞心改徹"；〔五五四〕曰"利益言，須切記"；〔五六四〕曰"勸君取語早修行"；〔六〇四〕曰"聽我今朝相勸語"；……在在透露語言講説情形，自皆當場之所表，即插在歌唱之間者。——四也。此曲於伯二七一四卷後，有題記曰："謹按大藏《華嚴經》六十五卷口誂。""誂"，分明爲"説"之訛。——五也。綜此五證，可以斷其必兼講唱。參看後記"聯章講唱"條。

兹姑名此一體曰"聯章講唱"，或"不演故事之講唱"，在唐代音樂文藝之全面中，一方有别於必演故事而不用同調聯章之變文講唱；一方又别於有唱無講之普通聯章，或簡短不長之定格聯章。此種特殊體裁，是否在晚唐五代始有，題記有時代，全文見《校録》。抑具更早之歷史？俟考。惟既有此一體存在，乃覺唐代音樂文藝之内涵，益爲錯綜複雜；並覺敦煌曲辭與當時所有除歌而外之其他伎藝——樂、舞、令、講、戲等——可能已發生更多之聯繫，特爲吾人所未察耳。

總之：唐人早已習用雜曲，或曲子，或小曲。配合説白或其他文體，作諸般之遊藝。其發生、發展與消歇，須分體考查；如變文承六朝；合生起初唐；拍彈起盛唐等。至與他體間之關係影響等，則又俟作全面之綜合研究。其成長大概在開天之際，時社會久安，生活多暇，燕樂極盛，宗教自由。後來國力日削，民情不舒，於此等文藝，容有少數創獲，大部分則保守未遑，承襲而已。宋人用《調笑》、《拂霓裳》爲轉踏，用《蝶戀花》十二首，與元人用《小桃紅》百首，詠"會真"事，又用《醋葫蘆》十首咏《鴛鴦會》事，乃至後世寶卷、彈詞、攤黄等藝，無一不肇端於唐代音樂文藝，

此人所共曉者。但在此一類型之游藝中,演故事一層,乃屬必然性;若離開故事,即無從着力,甚至不能成立。從技術難易上説:此類似尚屬次一等工夫。若不演故事,但於空處盤旋,竭盡敷陳分析、淺喻近譬、激揚宣導之能事,而又真力彌漫,規模開展,如《十二時》之作"聯章講唱"者,實最不易!後世寶卷一類之講唱,皆屬唐代變文系統,唱辭長短無定型,並無曲調牌名,與此異。其唱辭用曲調者,如詞話,則話多詞少;其用唱辭較多者,如諸宫調,或南北套曲,則曲調甚多,或宫調甚多,則非一調之聯章;其作一調聯章者,如南曲套式所有,又每前用引子,後用尾聲,並非單純一調之聯章;且其所有之聯章,普通四首,多亦八首而已,更多則向以爲唱者力有不勝,故不復用。——均與此異。凡以上所述諸體,大都賴演故事爲内容,又根本與此不同。佟晶心《探論寶卷在俗文學上的地位》,曾分唐代俗講爲變文系統、話本系統及俗曲三類。謂變文乃韻文與散文相兼,話本乃曲調與散文相兼。不知如《齖䶗新婦文》,分明爲變文,而相兼者亦有《十二時》曲調在内。故話本系統所屬,如佟氏文,有詩話、詞話、諸宫調,甚至後來之南北曲等,在演故事之一特點看,均與變文系統無別。不如分唐代俗講爲二類:曰演故事講唱,與不演故事講唱。以"講唱"與俗講以外之"歌舞"或"戲弄"對立,清清楚楚!佟氏文内於俗曲類舉例爲《五更轉》,但若謂《五更轉》於唱以外尚有講,所據何例未指明。話本系統在敦煌文件中又何所指,亦未詳。作者嘗曰:"衆藝之源,備於唐代!"有事實在,並非誇大。每見伎藝在唐代已甚開展,而後世寂無繼響,遂爾中輟,或竟夭折者,往往有之,如此種大規模之"聯章講唱",即一例耳。凡此在敦煌寶藏未發現前,世人多不及料也。小之如用襯字一事,在唐曲中,已甚發展;至宋詞,竟萎縮幾至於無;必金元曲中,始再興起,下文論修辭内詳之。又如唐人戲弄,已發展到曲、白、舞、演,色色俱全,且集於主角之一身,並非歌者不演,演者不歌,或專門歌舞,並無演與白。不知何故,北宋戲弄中,竟不見有此等記載,迨元劇而始恢復。於是世之言戲劇史者,認此爲元人之創獲,當知其不盡然矣。

　　兹就體裁方面,再假定一件唐人之創舉。唐以前有無,尚俟詳考。北京圖書館鈔本内,有伯四九九四號卷子,文字簡單,照録如次——

曲録　正月孟春猶寒。

諸雜記字録，爲用後流傳。

正月孟春猶寒；　二月仲春漸暖；　三月季春漸暄；

四月孟夏盛熱；　五月仲夏盛熱；　六月季夏極熱；

七月孟秋已熱；　八月仲秋漸涼；　九月季秋霜冷；

十月孟冬漸寒；　十一月仲冬盛寒；　十二月季冬盛寒。

四時：春、夏、秋、冬。　八節：立春、春分、立夏、夏至、立秋、秋分、立冬、冬至。

三才：天、地、人。　四瀆：江、河、淮、濟。　五岳：東岳太山，西岳華山，南岳衡山，北岳恒山，中岳嵩高山。

原文止此，以下殘缺，抑未寫完，不可知。此件周一良《敦煌寫本雜鈔考》《燕京學報》三十五期未曾述及。所引日本那波利貞撰《唐鈔本雜鈔考》内，曾述及否，周氏未詳。按此卷文字，明明爲"雜記字録"，或雜鈔，何以首行題曰"曲録"？問題之所當究者在此。按羅福萇譯《巴黎圖書館敦煌書目》，載二六三三卷《齖齣新婦文》下，爲"正月孟春猶寒"，應同此内容；而不稱"曲録"，未知何故。倘謂原件文字本從次行"諸雜記"云云起，而首行之"曲録"云云，是衍文，可删，或"曲録"原是"雜録"之訛，根本便無問題。但敦煌卷子斯六二〇八，亦據北京圖書館鈔本。所載之"十二月相思"，乃分十二月，作七言四句體之曲子十二首，其起句悉用上文"雜記字録"所列十二月之氣候，彼此間之關係分明，詳見《校録》〔六八七〕以下。是所謂"曲録"之問題，固確切存在，有待解答也。開元中，袁暉十二月"閨情"五律，首句但曰"三月春將盡"，"七月坐良宵"等，不如此辭首句，必依所定節序。

疑伯四九九四卷確係曲録，而與"雜記字録"相配合者；凡十二月氣候、四時、八節、三才、四瀆、五岳，原皆有曲辭之表示。其全部篇幅，必相當長，非《雲謡集》之卷子，或斯六五三七專載大曲之卷子所能比。斯六二〇八之"十二月相思"曲，原即此卷所謂"曲録"中之物，不知二者何以分離獨立，又皆漫無痕迹遺留也。此一假想如成立，足以説明：唐代樂曲歌辭之應用，頗爲現實，每每滲透一般社會中之日常生活；唱歌固可以消愁解悶，亦可以助識字，增常識。在一般通俗讀物中，插入此類

歌辭,其作用不啻插圖畫。歌辭在此種情形之下,由今以言,實爲一種新作用,亦一種新體裁,後世之所無也。於此有兩項旁證,可供參考者:上文論作者,曾謂羅氏《西陲祕籍叢殘》所載,唐人各種書儀或程式,直類後世之"酬世錦囊"、"尺牘大全",其瑣屑無聊處,頗爲可笑,甚至有夫與妻書、妻與夫書等之程式;劉書内亦同樣有之。在編者必適應社會之實際需要,而後始選材如此,正反映當時民間應用文字之水準,確不過爾爾。然則配合"雜記字録"以編歌辭,有助於記憶者,於事又何嘗不可能?再觀宋人所編《翰墨全書》中,有"排日詞"之斷句二百餘條,原書丁集卷四。一年三百六十日,幾乎逐日皆編有應合節序之詞句,以供臨文採擷。《截江網》内之壽詞程式,原書卷四至卷六,載《全宋詞》二九六。主題纖瑣,亦有夫壽妻、侄壽叔等等,不亞於唐人之書儀程式也。宋時之長短句詞,尚可歌唱,已有此完全主文而不主聲之文字,濫供酬應;若唐人於"雜記字録"後面,配合歌辭,猶是主聲而不主文者,借歌唱以助識字、記事,又烏足異乎!依此説,不免有遺憾,即"十二月相思"小曲,將成爲填公式之濫套,而非活生生之情詞矣。今觀其辭,尚帶有類乎哭泣之和聲,雖殘缺不堪,猶可看出其文字不盡爲濫套。或編者採取當時流行之曲辭,只將首句改造,以適合"雜録"之需要,其餘好處,仍然保存,亦屬可能。

此外,尚有普通聯章及俳諧二體,當於此詳之。

敦煌曲内之聯章,本不擇調而施。如《五更轉》、《十二時》、《百歲篇》、《十恩德》等之限辭數或段數者,曰定格聯章;如《散花樂》、《好住娘》、《悉曇頌》等,既限多篇,又皆有和聲者,曰和聲聯章:各詳上文。尚有不拘種種,衹以辭意一首未盡,遂爾多篇相聯者,因劃爲"普通聯章"。上文所述,因演故事而成普通聯章者,已有(一)(五)(六)(七)(十一),共五組十五首。兹尚有二十二組六十八首可以指出者——

(一)《雲謡集》之《天仙子》二首〔〇〇六〕、〔〇〇七〕,原作雙叠一首,實單片二首之聯章。因彼此叶韻固異,而前曰"無人共",後又曰"無人語",聯章之迹顯然。

(二)又《破陣子》二首〔〇一四〕、〔〇一五〕,一曰"參差千里餘……早晚三邊無事了",一曰"從軍千里餘……早晚王師歸却還",聯章顯然。

（三）又《浣溪沙》二首〔〇一六〕、〔〇一七〕，一曰“偏引五陵思懇切，要君知”，一曰“但是五陵爭忍得，不疏狂”，聯章顯然。餘意亦相銜。

（四）又《柳青娘》二首〔〇一八〕、〔〇一九〕，曰“淡紅衫子”、“肉紅衫子”，同；曰“玉郎”，同；曰“何處去”，同；聯章顯然。餘意亦貫。

（五）又《內家嬌》二首〔〇二二〕、〔〇二三〕，布局、修辭，皆同。內容則一寫女道士，一寫妓女。參看下文考屑“鍊玉燒金”條。再次首雖另有別卷單行，綴“御製臨鍾裔”云云，仍無損於原作之爲聯章。

（六）又《喜秋天》二首〔〇三〇〕、〔〇三一〕，各本作雙疊一首；因叶韻異，而意又一貫，訂爲單片二首聯章。

（七）又同調二首〔〇三二〕、〔〇三三〕，各本亦作一首；因韻雖偶合，而按之調格，見上文曲調考證。須是兩首；但意則一貫，當作聯章。

（八）《虞美人》二首〔〇三四〕、〔〇三五〕，王集列爲一首，實乃二首聯章。因叶韻既異，前結與後起，皆曰“金釵”云云，前起與後片次句，皆曰“海棠”云云，謂之二首，辭意一貫，則安；謂爲一首之前後片，則太嫌重沓。且前稱“美人”，乃叙事，後稱“奴”，乃代言，亦難合爲一首。

（九）《菩薩蠻》二首〔〇三八〕、〔〇三九〕，同卷相續，結語皆曰“不曾”云云，内容分屬春秋兩季。

（十）又二首〔〇四二〕、〔〇四三〕，同卷相續，從離鄉求宦，説到暫隱江湖，不啻短短一篇自傳，亦聯章之作用也。

（十一）又二首〔〇四六〕、〔〇四七〕，昭宗華州作，辭意一貫。

（十二）《西江月》三首〔〇五四〕至〔〇五六〕，内容同爲女伴月夜泛舟。前後二首皆曰“女伴”云云，可驗。因知辭中情事，乃寫實，非虛構。

（十三）《浣溪沙》二首〔〇六一〕、〔〇六二〕，同卷相續，後片起句皆曰“即問”云云，顯然聯章。

（十四）《獻忠心》二首〔〇七一〕、〔〇七二〕，已詳上文論時代。

（十五）又二首〔〇七三〕、〔〇七四〕，同卷相續，同内容，可能爲聯章。

（十六）《感皇恩》四首〔〇八九〕至〔〇九二〕，已詳上文論時代。

（十七）《定風波》三首〔一〇〇〕至〔一〇二〕，内容叙三種傷寒，聯章顯然。

（十八）《婆羅門》四首〔一〇四〕至〔一〇七〕，已詳上文論時代。

（十九）《蘇莫遮》二首〔一〇八〕、〔一〇九〕，起句均作“聰明兒”，前一首叙懷才，後一首叙不遇，聯章顯然。

（二十）《長相思》三首〔一一〇〕至〔一一二〕，首句皆曰“作客在江西”，聯章顯然。鄭振鐸《俗文學史》：“這三首，皆是銜接的，似更鄰近於《五更轉》一類的民歌。”殊不然，已詳上文曲調考證。

（二十一）《皇帝感》十二首〔一四一〕至〔一五二〕，已詳上文論時代。

（二十二）失調名九首〔二一四〕至〔二二二〕，内容一貫。

普通聯章之認定，須詳玩原辭内容，確屬貫串者。若僅憑其前後相次，措辭仿佛有關，便爲聯繫，則失却意義。如《樂世詞》二首〔一三七〕、〔一三八〕，一乃以雁設喻，别有寄慨；一乃别辭。彼此布景雖接近，而内容實異，可能從不同之來源，收集而得；在盛唐大曲中，原有此一法。二辭玆雖離開大曲，列入雜曲，却無從認爲聯章也。

於此當明瞭：辨别普通聯章，正有一重要之作用在：設若有大曲之辭，潛雜於其間，因此辨别，乃得發現而提出。此在尋考大曲方面，爲一必要而有効之措施，所不可忽者。上文曾謂大曲之形式，“第一”、“第二”等標題，甚易湮没；湮没後，其辭便成普通聯章。自當於現有之普通聯章内，審慎檢查一番，究竟有無其事。又按大曲之形成，首在配合大樂，用於賓嘉之宴享，樂遍多而歌篇少。少可至於一篇，如《破陣樂》等。聯章内，凡態度比較嚴肅者，往往近是。在上列二十二組之原辭中，如（十四）《獻忠心》二首，（十六）《感皇恩》四首，確合此項條件，可能爲大曲。至（十八）《婆羅門》四首，情形亦同；惟《教坊記》不但已列其調於雜曲，且在大曲内又另列《霓裳》，似當别論。上文因五臺山《蘇莫遮》大曲之六首，曾推斷張説之《蘇摩遮》五首亦爲大曲，與此正同例耳。循此途逕，在全唐詩中，曾查出二十餘套，可能皆爲當時大曲之歌辭。詳拙著《唐大曲第三考》。

俳諧體，在唐詩内，早已數見不鮮。《唐音癸籤》二十九所謂“唐人雜體詩”，即指此也。如縣名、州名、藥名、古人名、四氣、四色、字謎等之離合詩，皆是。敦煌五百餘曲中，僅見有檃括、嵌曲名、叠字三種。上文論内容，謂《水調詞》二首〔一三五〕、〔一三六〕，似謎語，若果然，則爲第

四種。嵌名與叠字，皆玩弄文字而已，已開後來詞曲中主文而不主聲之端，無甚價值。檃括一體，應用入通俗講唱中，對大衆作啓發教育，自可貴！

檃括，指《皇帝感》十二首〔一四一〕至〔一五二〕之檃括《孝經》。其曲調與時代，上文已有考訂；而檃括《孝經》文句之詳，則見下文考屑内。向達《唐代俗講考》論敦煌所出中晚唐之押座文，謂“押”字本有檃括之意；所有之押座文，大都概括全經，引起下文云云。“押”字何以有檃括之意，兹姑不論；兹所提出者，乃中晚唐押座文檃括佛經之制，或始於盛唐“開元皇帝讚《金剛經》”。而此經之檃括，應與《皇帝感》之檃括《孝經》爲同時，或較稍後。已詳上文曲調考證。後世詞曲之檃括屈原《九歌》，或陶潛《歸去來辭》等，當亦本於唐人。唐人長篇曲辭，除變文講唱，聯章講唱外，當數此第三種以檃括爲内容之普通聯章。所檃括者之篇幅長，所用曲辭之聯章遂亦不得不長；長則亦必不免用説白。此可就上文論“聯章講唱”者，推及之也。此套《皇帝感》，僅存十二首，全文必不止此。

嵌曲名，指失調名内之[二〇九]，殘辭半首而已。李群玉《贈琵琶伎》詩曾集曲名，司空圖《歌者》詩内曾隱曲名。此類之作甚多，唐人固習爲之也。殘辭曰——

“……《羊子》遍野《巫山》。《醉胡子》樓頭飲宴，《醉思鄉》千日醺醺。《下水船》盞酌十分，令籌更打《江神》。”

五句内共嵌曲調名六，兹略言其概參看下文修辭引明人小曲。——

（一）《羊子》——《教坊記》曲名内有《黄羊兒》，大曲名内有《羊頭神》；足見因羊製曲，唐人已屢爲之。《羊子》或即《黄羊兒》。敦煌北魏佛窟内，有黄羊壁畫甚多。初盛唐文獻内，每及黄羊。如張説史傳及杜詩内，皆有之。此曲爲盛唐以前之製無疑。

（二）《巫山》——《教坊記》曲名有《巫山女》及《巫山一段雲》二名。前者不詳，後者尚有唐昭宗及毛文錫等作。“羊子”句，在調内似應叶韻；“山”字非韻，原辭或有脱文。

（三）《醉胡子》——《教坊記》有《胡醉子》，其舞名《胡旋》及《胡騰》。陳暘《樂書》詳其宋舞之裝束。宋隊舞中，有醉胡騰隊。日本所傳，或仍

係唐之樂舞，曰《醉胡》、《酒胡子》、《醉公子》、《胡飲酒》。正倉院藏《醉胡》袍。《古事類苑》有《胡飲酒》面具圖，並謂源出散樂《蘇中郎》。但《蘇中郎》未必用胡樂，《踏謡娘》非胡人故事，其説未必確。

（四）《醉思鄉》——名見《教坊記》，餘無考。

（五）《下水船》——名見《教坊記》，乃因曲水泛觴而興之調。與《回波樂》、《上行杯》、《勸金盞》等調，同一成因。"船"指酒盞言。

（六）《江神》——《教坊記》無此名。或即北宋晁補之《江神子》之所自出。先有《江神》大曲，後有《江神子》小曲也。惟"令籌更打《江神》"之"打"，據上文舞容一得，謂筵前小舞也。此處曰"打《江神》"，其實必爲舞《江神子》，辭句因叶韻，故去"子"字。北宋所用，或即唐之舊曲耳。

疊字之俳體，有《菩薩蠻》"霏霏點點迴塘雨"一首〔〇三六〕。王集所載殘辭"心心心在阿誰邊？天天天，因何用以偏"，亦有爲疊字俳體之可能。詳下文考盾。

部門	類	項	體裁	組織	作用	技藝	備注
敦煌曲	雜曲（或稱曲子）	隻曲	小令	單遍	一般娛樂欣賞。	歌、舞、樂。	
			中調	雙叠			
				單雙皆有			如望江南、南歌子等調。
			長調	換頭、兩遍			
		聯章	普通聯章	同調重頭	作問答，用於陸參軍等，入劇場。	歌、樂、演。	如南歌子〔一二一〕等。
					演故事，入歌舞戲或變文。	歌、舞、樂。	如鳳歸雲〔〇〇三〕等。
					作俳體檃括，入歌場，用同社會教育。	歌、樂、講。	如皇帝感。
			定格聯章	單遍重頭	或入道場、或入歌場。	有入變文講唱者。	如十二時〔四六七〕以下。
				多遍重頭	同上。	歌、樂。	如五更轉〔四一八〕等。
				輔曲長篇	普勸修行，入法會道場。	“聯章講唱”。	如十二時〔五〇一〕以下。
				兩調兼帶	獻頌、酬應。	歌、樂。	如五更轉兼十二時。
			和聲聯章	同調重頭	全屬佛讚。	歌、樂，間有講白。	如悉曇頌。
	大曲		有和聲。	三遍	適應賓嘉宴享等。	樂、舞、歌。	如阿曹婆。
			有叠句。	四遍			如鬬百草、何滿子。
			和聲叠句皆無。	六遍			如蘇莫遮。

注：表内大曲之組織三項，上與體裁之三項不貫，下與備注三項相貫。

茲就第二章曲調考證及本章内容、體裁各節所見，將敦煌曲之體裁、組織、作用等，括如上表，以事結束，並爲《校録》中所有之編制與分類作張本焉。

此表内，大抵借用後世所有名詞，來指明唐代社會上“音樂文藝”與教育、宗教及習俗之關係，而完全以敦煌曲所曾有之資料爲主，與上列“唐代‘音樂文藝’之全面”一表，不同在此。借用諸名詞，有上文並未提及者；但所指則全是上文已述之事，意義淺顯，毋俟再作解釋。

於此可以假設以開天一段時間，及東西兩京一類大都市之地點，想象一般社會人士所具之“音樂文藝”生活，或有如下述之情形者：群衆集合娱樂之場所，有歌場、名見皇帝感〔一四一〕辭内。編首序文内引《酉陽雜俎》所謂“變場”，應屬歌場系統。劇場與道場三種。道場本“莊嚴佛地”，豈可以云娱樂！但事實上唐代所謂法會道場，除少數嚴肅之善男女外，來集之衆等仍抱有消遣目的；何況男女雜沓，每有相邀，俗講和尚又肆意迎合低級趣味，詳序文。則事更可想。道場中，因音樂講唱表現之豐富，擁有聽衆之多，實足以與歌場、劇場鼎足而有餘。至若《南部新書》所云：長安戲場多集於慈恩寺，小者在青龍寺，其次薦福永壽諸寺。爲戲場寄託於寺院而已，與道場究爲兩事，並非和尚悉充俳優。和尚有充作俳優者，具詳於序文。既曰“場”，必地方寬大，可以容衆；所演節目宜有定。歌場伎藝，以歌舞爲主，音樂隨之；劇場或露天，或否，所演必兼百戲與戲弄，在普通歌舞以外。敦煌曲内，此項直接資料，可云毫無。但如七首《南歌子》之種種表現，或有非普通歌舞、變文講唱，所能了事者，甚至涉及歌舞劇及參軍戲等之範圍。姑就最大可能，逞臆如此，以俟續考。唐代社會娱樂之記載，大都簡略殘闕；求如兩宋情形，見於《夢華録》、《夢粱録》者，已不可得。除上三種集衆演奏外，在茶樓酒肆中，尚有職業女伎，如上文曲調考證，説明《長沙女引》一調之來歷，曾引韋應物女淪落爲《柘枝》舞伎事；中唐如此，盛唐可知。更有近乎散樂雜要，於稠人廣衆間，隨地表演者，如王建《觀蠻伎》詩所云：“欲説昭君斂翠蛾，清聲委曲怨於歌。誰家年少春風裏？拋與金錢唱好多！”乃中唐初年事。所述昭君故事之講唱情形，對於敦煌曲内許多“故事曲”之如何講唱，實亦有一部分之暗示。至於豪門貴邸間，經常培養色藝俱精

之女伎，以恣歌舞，既有上舉岑參在玉門關蓋庭倫幕中所歷，一雙美人表演《鳳歸雲》之事實，則已甚著明，毋俟多證。他如《内家嬌》之如何活躍於宫庭，《獻忠心》之如何激昂於殿陛等，去一般社會情形較遠，非此處所欲論矣。

最後於唐僧唱曲得酬一端，因資料見於敦煌卷子中，不能無述。北京圖書館藏成字九十六號《目連變文》背面，寫法律德榮唱"紫羅鞋雨"，得布五百八十尺；支本分百五十尺，支定真、政會、圖福盈各百五十尺，餘二十尺。又僧政願清唱"緋綾綿被"，得布一千五百二十尺，舊儭壹千尺；支圖海明等十五人，各百五十尺。又金剛唱"扇"，得布五十五尺；支本分百五十尺，餘九十五尺。又道成唱"白綾襪"，得布百七十尺；支本分及普列法各百五十尺，餘百三十尺。又法律道英唱"白綾襪"，得布三百尺，又唱"黄盡坡"，得布五百尺；支本分及圖道明等七人，各百五十尺。下闕。全文見《北平圖書館館刊》五卷六號。兹當先就歌辭之體裁以言：根本上必須寫卷中所謂"唱"與"清唱"三字，均確鑿無訛，方能承認"紫羅鞋兩""雨"，應是"兩"之訛。等，確係所唱，而有以追求其爲何種體裁。竊恐卷中"唱"字雖四見，"清唱"又一見，而實際並非其字與其事耳。謂並非其字其事，究係何字何事？一時既不能指，惟有姑就其字其事求之。按諸現有敦煌曲調與曲辭以觀："紫羅鞋兩"、"緋綾綿被"、原作"綿綾"，應屬訛倒。"扇"、"白綾襪"、"黄畫帔"，"盡坡"應此之訛。既非曲調名，又不似曲辭之首句，衹可認爲曲題而已。顧鞋、被、扇、襪、帔，皆衣着用具也，如許詠物曲子，和尚何爲而作？抑從何而得？以何種體裁出之？皆如《相觀讚》之詠優曇華，爲和聲聯章歟？略見上文曲調考證。抑如《婆羅門》之詠月，爲普通聯章歟？〔一〇四〕至〔一〇七〕。抑如《蘇莫遮》之詠五臺，爲大曲歟？抑如《望江南》之詠月、詠柳，爲隻曲歟？鞋、被、扇、襪、帔等曲，由諸僧同場，以次歌唱歟？抑不同時地之所分唱歟？紫羅鞋兩、緋綾綿被，似皆非禪房法體所宜服用，若皆入偈讚梵唄，又如何描寫？惟《因話録》曾詆唐文溆僧"公爲聚衆談説，假託經論，所言無非淫穢鄙褻之事！……愚夫冶婦，樂聞其説"。《通鑑》胡注指寺僧俗講，"不能演空有之義，徒以悦俗，邀布施而已"。若就淫穢鄙褻、悦俗求施之範圍以言：衆法律僧唱諸詠物曲，博得繒布盈千累百，

誠何足異！俗講作用既如彼，又何別於“清唱”乎！據此題材與作用，以推想其樂曲歌辭之體製，和聲聯章與大曲皆不至採用，大概爲隻曲或普通聯章耳。和聲聯章須同場僧俗齊和。

原卷此段文字中，最有意義者，厥爲“清唱”二字。人知明季崑腔盛行以後，向多面發展，始有所謂“清唱”，以與有鑼鼓之演唱對立。不圖敦煌卷子中，早有此辭；即使其寫卷時代，遲在宋初，亦不減其奇異，足以打破過去許多成見，何況未必遲至宋初乎！唐代“清唱”一辭，殆不限於道場或佛曲中應用；即上文所謂歌場、舞場，料亦有之。其含義可能有二：一與講唱對立，示專唱不講；一與歌舞或戲曲對立，示有聲無容。前者人所共曉，後者因唐代舞曲發達，亦人人早具之觀感，不俟説明；所餘者，唐代戲弄詳情，世人猶不了了，有此“清唱”一説，亦足以助閲者對唐代戲曲，建樹正確之觀念也。

惟其全部文字中，示人之疑竇甚多，所謂唱曲受酬，朋分繒布，或未必有其事。如各節所紀繒布等之得數、支數、餘數，並不符。當時對寺院布施，豈以繒布二物爲限？落花法會中，乃“抽徹①泉貝”，“擲錢如雨”，詳編首序文。向達《唐代俗講考》《燕北學報》十六期。校“儭”爲“繒”，“圖”爲“徒”，字形文義，皆未必確。向氏謂“本分”爲唱者本人所得，餘爲幫忙者分潤，而二者“數目大概相同”。按之常情，其事勞逸難易有別，報酬豈容相同！——凡此種種，均不得解。向氏指此卷背所寫，乃當時僧人“爲人唱曲所得布施，同分配的賬目”，或不盡然；須另有依據，以求真相。此項文字，發表已近廿年，海內不知已得解人否。向氏於《俗講考》修正稿内，即不復用之，或别有所見。

修辭

此所欲論者，乃敦煌曲辭之風格也。風格從修辭來，而語較抽象，故兹仍以“修辭”爲目。衡量敦煌曲之修辭，從五方面着手，較爲扼要：一與《尊前》、《花間》較，二與柳永詞較，三與元明散曲較，四與明清小曲

① 今校：“抽徹”，原作“拘撤”，據《大正新修大藏經》本《續高僧傳》改。

較。此皆向後之對比也，若向前比較，則有漢魏樂府之民間歌曲，可取爲對象；不僅較修辭，且兼及内容、作者與體裁之各方面；如此，即用作上文種種之結束，亦無不可。王國維在《宋元戲曲史》内，曾查明南北曲之調名，出於唐宋詞調者如何。許之衡在《戲曲史》内，亦查明南北曲之曲調，承用唐人詞調者如何。二者雖亦爲詞與曲之比較研究，却皆未及修辭方面。彼時敦煌曲尚未經大量結集，當然不能有見及此。若指《雲謡集》之勝處，足以抗衡温韋，俗處乃唱導耆卿，其説爲近人所樂道，而皆未能詳，不妨於此詳之，以驗其究竟。至與漢魏樂府之較，確有其具體之情況與意義在，亦並非率爾牽合耳。

（甲）與《尊前》、《花間》之比較。——敦煌曲與《尊前》、《花間》之異同，言之者已多。王國維謂《天仙子》情詞宛轉深刻，不讓温韋。以下所引各家語，其全文與出處，俱見下文品藻。又謂其詞特深峭隱秀，堪與温韋抗行。"不讓"者，謂其同而不讓也；"抗行"者，謂以所異者抗行也。温韋長處，乃深而非峭，秀而不隱。敦煌《天仙子》雖用白描，其秀在骨；賞之者須得意而忘言。鄭振鐸論《内家嬌》，謂其民間風趣更濃厚。若"兩眼如刀"，"及時衣著"，"梳頭京樣"，"三光也合遥知"等，《尊前》、《花間》所無。此乃見二者之異，一粗俗，一文雅，而特賞敦煌曲之能素樸粗鄙。皆鄭氏原語。鄭氏又謂敦煌曲開蘇辛詞派，益不合。語詳下文品藻。唐氏《校釋》謂《雲謡》豔麗深厚處，足與《花間》抗衡；俚俗處，尚不至如《五更轉》、《十二時》之甚，大抵已經文士潤飾；《花間》則詩客之曲子詞，雕琢愈甚矣云云；蓋受羅、鄭諸家，劃《五更轉》、《十二時》爲俚曲俗曲之影響。王集《叙録》謂敦煌曲内情詞之善者，足以抗比温韋；至於"鑾駕在三峰，天同地不同"，"生死大唐好"等句，真誠熱烈，非温韋之所能云云。唐、王二説，曰"抗"者，又皆以其同而相抗也。不善者不如温韋，善者可以相抗也。王氏"真誠熱烈"之説，乃謂其異；認温韋之作，缺乏真誠熱烈。批語文藝，原難盡免主觀；何況温韋之於吾人，濡染已深，定見、成見，都所不免；遽然與一種陌生之作品較長短，觀感上欲得其平，當非易易耳。

竊謂人類本來有兩種性情，事物亦有兩種表現，皆一爲豪爽坦白，一爲含蓄藴藉。如地域有南北，物面有陰陽，禀賦有剛柔，進止有緩急。

各盡其致，不必强同，亦難於軒輊。其於樂曲歌舞之體用間，亦復如是。如大樂與大曲之節拍，必始緩而終急；隻曲或小唱之樂調，亦有華而有夷；隋唐大樂曲之無拍或緩拍部分，演爲後來之引曲與慢詞，清應撝謙《古樂書》，歌聲詩譜第十二，引毛稚黄説，從詞家用入聲韻之情形看來，乃斷定慢聲之歌起於宋，唐以前無之，殊非事實。即其用韻之説，亦復不確，另詳。文字則近於含蓄蘊藉；其入破促拍之部分，又演爲後來之令詞與北曲，文字則近於豪爽坦白。敦煌曲未發現以前，以爲此二者之進展，譬作獸之有足，前後繼武；敦煌曲既發現以後，乃知不然，其進展也，譬作鳥之有翼，左右同張。雖至宋元時期，表面爲詞曲分途，擅各其藝，而在唐代燕樂之始，音樂猶較重於文字之時，於音之剛柔，拍之緩急，辭之深廣、曲直，語之齊雜、文俗，實兼包並蓄，均衡發展，無所偏倚。至《尊前》、《花間》，爲文人選文人之作，主文而不主聲，方開始有所輕重。若在敦煌曲内，雖現有之資料，尚不算充裕，但已能兼有曲辭稟賦之兩面，比較完備。故謂《尊前》、《花間》僅得敦煌曲之一體猶可，謂《尊前》、《花間》與敦煌曲各占一方，彼此對立，則全非！唐氏《校釋》另謂："詞曲並源於隋唐音樂，故觀此集，(《雲謡》)不獨可辨詞學演進之趨勢，亦可窺詞曲溝通之消息。"則説較明通。

因此，二者之異，人所共覩，可不必舉；舉二者之同。

上文論作者，在温庭筠等數辭之外，曾列三十六首，近於文人之作品者；兹先就此一類中，選其全同《尊前》、《花間》者數首，對比如次。内有二辭不在所謂三十六首之内，亦借作比較。

> 燕語鶯啼驚覺夢，羞見鸞臺雙舞鳳。天仙别後信難通，無人共，花滿洞，羞把同心千遍弄！——《天仙子》〔〇〇六〕。

> 柳色披衫金縷鳳，纖手輕拈紅豆弄。翠娥雙臉正含情，桃花洞，瑶臺夢，一片春愁誰與共？——《花間集》和凝同調。

此二辭，曲調同，取材同，叶韻同，寫法同；在《花間》既爲和凝之作，在敦煌曲之作者，可能如何，不難推斷。以下同。

> 清明節近千山緑，輕盈士女腰如束。九陌正花芳，少年騎馬郎。　羅衫香袖薄，佯醉抛鞭落。何用更迴頭！謾添春夜愁。——《菩薩蠻》〔〇三七〕。

風簾燕舞鶯啼柳，粧臺約鬢低纖手。釵重髻盤珊，一枝紅牡丹。　門前行樂客，白馬嘶春色。故故墜金鞭，迴頭應眼穿。——《花間集》牛嶠同調。

此二辭，雖僅後片之部分，取材彼此相同，但前辭之轉折蘊藉，較之後辭，實尤過之！倘置之《花間》，將無從分辨。又《花間》魏承班《漁歌子》後片："幾多情，無處説，落花飛絮清明節。少年郎，容易別，一去音書斷絶。"亦與前辭同一樞軸。

霏霏點點迴塘雨，雙雙隻隻鴛鴦語。灼灼野花香，依依金縷黄。盈盈江上女，兩兩溪邊舞。皎皎綺羅光，輕輕雲粉粧。——《菩薩蠻》〔〇三六〕。

春來階砌，春雨如絲細。春地滿飄紅杏蒂，春燕舞隨風勢。春幡細縷春繒，春閨一點春燈。自是春心撩亂，非干春夢無憑。——《尊前集》歐陽炯《清平樂》。

此二辭：一疊字，一嵌字，雖不同，但其爲俳體，則一也。風格亦無二致。前辭安詳合拍，必出於詞手，絶非《魚美人》〔〇三四〕、〔〇三五〕諸作，重沓無文理者可比。

女伴同尋煙水，今宵江月分明。舵頭無力一船横，波面微風暗起。　撥棹乘船無定止，漁歌處處聞聲。連天江浪浸秋星，誤入蓼花叢裏。——《西江月》〔〇五四〕。

雲散金烏初吐。煙迷沙渚沉沉。棹歌驚起亂棲禽，女伴各歸南浦。　船押波光摇艣，貪歡不覺更深。楚歌哀怨出江心，正值月當南午。——同上〔〇五六〕。

月映長江秋水，分明冷浸星河。淺沙汀上白雲多，雪散幾叢蘆葦。　扁舟倒影寒潭裏，煙光遠罩輕波。笛聲何處響漁歌？兩岸蘋香暗起。——《尊前集》歐陽炯《西江月》。

江水沉沉帆影過，遊魚到晚透寒波。渡口雙雙飛白鳥，煙裊，蘆花深處隱漁歌。　扁舟短棹歸蘭浦，人去，蕭蕭竹逕透青莎。深夜無風新雨歇，涼月，露迎珠顆入圓荷。——《尊前集》閻選《定風波》。

此四辭，意境一致，修辭亦同。他如《花間》所見，李珣《漁歌子》九疑山一首，亦復如此。敦煌曲二首，徒因錯字尚多，無法改訂，致損其妥溜

耳。敦煌曲《西江月》女伴泛舟三首,與《花間》末卷李珣《南鄉子》中,女伴泛舟數首,亦極相似。

浪打輕船雨打篷,遥看篷下有魚翁。簑笠不收船不繫,任西東! 即問魚翁何所有?一壺清酒一竿風。山月與鷗長作伴,五湖中。——《浣溪沙》〔〇六一〕

雲帶雨,浪迎風,釣翁迴棹碧灣中。春酒香熟鱸魚美,誰同醉?纜却扁舟篷底睡。——《花間集》李珣《南鄉子》。

此二辭取材造境皆同,用問語,及通首用語體,亦同。

玉露初垂草木彫,雁飛南去燕離巢。寸步如同雲水隔,月輪高。 遠客思歸砧杵夜,庭前□葉墮銀絛。蟋蟀夜鳴階砌下,恨長宵!——《浣溪沙》〔〇六六〕

雁過秋空夜未央,隔窗烟月鎖蓮塘。往事豈堪容易想!惆悵,故人迢遞在瀟湘。 縱有迴文重疊意,誰寄?解鬟臨鏡泣殘粧。沉水香銷金鴨冷,愁永!候蟲聲接杵聲長。——《尊前集》李珣《定風波》。

此二首:取材同,造境同,惟一則思歸,一則懷人而已。後辭鋪叙,反不及前辭凝重,初不因調長之故。前辭仍有錯字,不僅闕字。

莫攀我,攀我太心偏!我是曲江臨池柳,者人折取那人攀。恩愛一時間!——《望江南》〔〇八六〕。

這癡騃,休恁淚漣漣。他是霸陵橋畔柳,千人攀了到君攀,剛甚别離難?——《花草粹編》同調。

此二辭,取材同;惟一則妓女自道,一則他人點醒,一深一淺,迥然不侔。前辭固不在所謂三十六首中,後辭亦不在《尊前》、《花間》,特以其取材全同,而《粹編》正是《花間》之廣,乃詞選,而非曲選,用爲附見於此。《粹編》此辭,採自宋楊湜《古今詞話》,原題"諭及第友人",旨在以留戀風情爲戒。未詳爲何時人作,或在前辭之後,則由前辭出也。

以上六組,特先遷就取材全同或部分相同,再從而驗其風格之同,庶不致有憑空之嫌。若離開取材,專較風格,則三十六首内,與《尊前》、《花間》消息相通,沆瀣一氣者,更不勝舉矣!

次就鄭振鐸所謂粗俗之一類察之:在《花間》確少見,但並非絶無;在《尊前》則甚多。《尊前》如歐陽炯之《春光好》、《定風波》、《木蘭花》,

和凝之《江城子》三首、《麥秀兩歧》，孫光憲之《南歌子》，魏承班之《滿宮花》，尹鶚之《清平樂》等；《花間》如歐陽炯之《南鄉子》，薛昭蘊之《醉公子》，和凝之《柳枝》，毛熙震之《後庭花》等：若一一置之《雲謡集》内，亦難分辨。玆姑舉三組以示例——

胸鋪雪，臉分蓮，理繁紘。纖指飛翻金鳳，語轉嬋娟。　嘈囋如敲玉佩，清泠似滴香泉。曲罷問郎名個甚？《想夫憐》。——《尊前集》歐陽炯《春光好》。

……須索琵琶重理，曲中彈到，《想夫憐》處，轉相愛幾多恩義！却再叙衷鴛衾裏，願長與今宵相似。——《洞仙歌》〔〇一〇〕

二八花鈿，胸前如雪臉如蓮。耳墜金環穿瑟瑟，霞衣窄，笑倚江頭招遠客。——《花間集》歐陽炯《南鄉子》。

高捲珠簾垂玉牖，公子王孫女。顔容二八小娘，滿頭珠翠影爭光，百步惟聞蘭麝香！——《竹枝子》〔〇〇九〕

"雪胸"、"蓮臉"等辭，在一時豔曲中，已成濫調。二者於《雲謡集》内，均凡三四見；不圖《尊前》、《花間》，亦復爾爾！温庭筠《女冠子》"雪胸鸞鏡裏"，和凝《麥秀兩歧》"臉蓮紅、眉柳緑，胸雪宜新浴"。

慢綰青絲髮，光砑吴綾襪。床上小熏籠，韶州新褪紅。　叵耐無端處，撿得從頭污。惱得眼慵開，問人閒事來！——《花間集》薛昭蘊《醉公子》。

……迴覷簾前月，鴛鴦帳裏燈。分明照見負心人，問道些須心事，摇頭道不曾。——《南歌子》〔一一九〕

此二首之寫實，可云異曲同工，而後辭之語尤較勝！必如孫光憲《浣溪沙》："何處去來狂太甚！空推宿酒睡無厭。爭教人不别猜嫌！"乃屬婉約一派，當更不及敦煌曲《南歌子》之生動矣。

他如《花間集》顧夐之"玉郎經歲負娉婷，教人爭不恨無情"，與敦煌曲《柳青娘》之"只問玉郎何處去？……因何辜負倚闌人！"〔〇一九〕同一質樸。《尊前集》尹鶚之《清平樂》"芳年妙妓"，全首寫妙妓；《花間集》和凝之《柳枝》"醉來咬損新花子，拽住仙郎放盡嬌"，寫醉妓；毛熙震之《後庭花》"輕盈舞妓含芳豔"，全首寫舞妓，與《雲謡集》妓情諸作，實異常接近。即《尊前》内和凝《江城子》之"迎得郎來入繡緯"、"帳裏鴛鴦交頸情"諸首，亦

不出《雲謡》範圍。至於“小郎”、“小娘”温庭筠《河傳》及《荷葉杯》等均有。“兒夫”、歐陽炯《木蘭花》、魏承斑《滿宫花》均有。“五陵狂蕩薄情兒”見孫光憲《南歌子》。等辭，較之“兩眼如刀”、“梳頭京樣”等，其爲粗俗與淺露，更有何别？凡此固習見於敦煌曲，而在《尊前》、《花間》内，亦一一備之。可知若於此等處著意，則二者之間，並無顯著之鴻溝在。所異者：《尊前》、《花間》之妓情豔曲，都不免描寫猥褻之處；敦煌曲雖被目爲粗俗淺露，却無一辭及此者。乃偶然歟？抑晚唐以前之歌辭中，此種風氣尚未啓，必待詩人詞客，公開爲曲子寫歌辭後，始縱恣歟？

更有《尊前》首載明皇《好時光》一曲，前人多不敢信爲明皇之作。清陳廷焯《白雨齋詞話》五，從修辭衡之，謂爲“俚淺極矣！而顧梧芳《尊前集》首録此篇，稱爲‘音婉旨遠，妙絶千古’，豈非癡人説夢！”今得敦煌曲之比較，乃知此首《好時光》，頗有出於開天之可能。“旨遠”與“俚淺”之評，均非必要；蓋盛唐時之樂曲歌辭，無非教坊内人、梨園弟子之脣吻間物，與陳氏講風騷比興，專在案頭欣賞其高韻者，有若南北極之相距！何“旨”之有？又何“俚”之嫌？試看原辭曰：

寶髻偏宜宫樣，蓮臉嫩，體紅香。眉黛不須張敞畫，天教入鬢長。　莫倚傾國貌，嫁取個有情郎。彼此當年少，莫負好時光！

遺辭造意，與《雲謡》之“寶髻釵横墜鬢斜，殊容絶勝上陽家，蛾眉不掃天生緑，蓮臉能匀似朝霞”《抛毬樂》〔〇二七〕，“體貌超群，傾國應難比！……堪娉與公子王孫，五陵年少風流壻”《傾杯樂》〔〇二一〕等，誠有何别？《雲謡》諸辭，按諸曲調與内容，如上文所云，其寫作時代，既可能在盛唐，則《尊前》此辭，雖不必確出明皇，其時代要可以推矣！

《尊前》、《花間》之輯，距敦煌曲之流行時期並不久。《花間》有廣政三年歐陽炯序可憑；《尊前》在《彊村叢書》内斷爲宋初人選。清趙翼《簷曝雜記》據王灼《碧雞漫志》及張炎《詞源》説，早認爲唐人所選。兹假定其出於晚唐，約早《花間》四五十年。就大體看，彼此祇有文字内容之一廣、一狹，確乎對立；至於詞章之風格，甚至傳本之俗寫，詳上文曲辭校訂開端處。敦煌容貌，顯然尚在《花間》，不當擴大主觀，過誇其異。今日敦煌曲既已大白於世，凡論盛唐至五代二百五十年間樂曲之流變者，不妨循二者相同之方向，一探究竟。兹就本文前後所及，曾比較於敦煌曲與《尊前》、《花

間》二集之間者，彙爲一表如次，以供參考。不僅零星鱗爪，不成體系，且恐所指者亦未必悉當，尚待修正。至於《花間》五百首之結集，乃專門其藝事者，有鵠的、有標準，經心着意之選本；即《尊前》雖編制欠整，而登録諸篇，亦自有其一定方向。若敦煌曲五百餘首之結集，則原非選本，不過舉散見於七十卷卷子中，各不相謀之寫曲，《雲謡集》及大曲一卷，當然除外。無所抉擇，精粗不遺，彙爲一編之總集而已。彼此性質，根本不同，實亦難作普遍或深入之比較。故表中所列，僅得大較而已，有無從深論者。平韻仄韻之消長情形，見下文與漢魏樂府之比較中。

（乙）與柳永詞之比較——敦煌曲以《雲謡集》爲重點。按諸後世詞家之造詣，如《雲謡》之風格者，確以柳永《樂章集》内所見爲多。如周邦彦《清真集》之《歸去難》"佳約人未知"等，是矣，但一篇兩篇而已。清鄭文焯《片玉詞》校語，謂周氏此詞"蓋當筵付歌者之作，故不着儁語。信手拈來，只合音拍，易於演唱耳"，亦不盡然。因周氏著儁語之詞多矣，豈皆不易演唱耶？仍是文字風格有别，周詞風格，不重在此也。鄭氏又曰："柳詞如此曲體甚夥，非北宋詞家不能道。"却未料柳亦有所本耳，何嘗非北宋詞家不能道！亦有人目《雲謡》中慢詞爲後來蘇辛之格調者，詳下文品藻。毋乃不倫！冒廣生校《雲謡》，甚至指爲柳永以後之人所作，乃和柳、擬柳者，謂"世言西夏有井水處，能歌柳詞，能歌之，故和也"。實則《雲謡》寫卷，已有明確時期；敦煌更非後來之西夏所在，冒氏之誤，上文論時代已詳之；既謂《雲謡》爲和柳之作，直否認其爲創作，兹在修辭之立場，仍不能無辨。要以彰著《雲謡》於文藝上之特點與性質而已，非於冒氏之見有所非難也。前引張爾田之糾冒氏，以爲柳詞作風，固與《雲謡集》相近，謂柳詞即從唐人此種詞格蜕化而來則可，謂《雲謡集》作者與柳同時似不可；兹則從曲調、曲體、曲辭三方面作總檢查，而以辭之風格爲歸，固舉其同，兼明其異，以驗張説之信否。

柳永生卒之年不詳。爲宋仁宗景祐元年進士，去宋之開國，才七十年；去《雲謡集》寫卷時期，公元九二二年，見上文論時代。不過一百十年。所見唐代民間樂曲歌辭，如《雲謡》之類者，應猶較多。其樂譜與唱法，當時亦可能尚流傳，柳氏得而習之。宋太宗時，曾因舊曲造新聲，曲名載在《宋史》樂志者，且四百餘。所謂"舊曲"，大都唐曲耳。所謂造新

項目＼詞曲		敦煌曲	尊前集	花間集	備注
性質		偶然結集	普通選本	精選之本	有*各點，皆出近人想象以外之事。
時代	選録	《雲謡集》選録，至遲在公元九二二年。	晚唐選，假定公元九〇〇年。	公元九四〇年選。	
	作者	約起七〇四，迄九二六。（二六〇年）	約起七一四，迄九六〇。（二五〇年）	約起八五〇，迄九四〇。（一〇〇年）	
辭	首數	五四五首	二八九首	五〇〇首	
	風格	多數質樸，少數同二集。	介乎文質之間。	多數綺靡。	
	粗俗語	最多！並用方言方音。	介乎二者之間。	甚少。	
	猥褻語	絶無！*	最多。	有。	
調	有辭者	六六調	五五調	七三調。	
	互見者		同敦煌曲者十六調。	同敦煌曲者十八調。	
	齊雜言	齊言九四首，占全數百分之十七强。*	一三五首，占全數百分之四十六强。	一〇八首，占全數百分之二十一强。	
	長調	最長之調一一一字。*	最長之調一三六字。	多數爲小令，最長之調八七字。	
	特例一	《浣溪沙》全部雜言。*	前調十之八爲齊言。	前調十之九爲齊言。	
	特例二	詠女冠，尚無專調。	《女冠子》已有三首。	《女冠子》調大興。（一九首）	

續表

項目＼詞曲		敦煌曲	尊前集	花間集	備注
内容	廣狹	複雜而廣泛,約分二十類。	隱逸、行旅之篇,較花間多。	多數寫良辰美景、才子佳人、賞心樂事。	
	特例一	《漁父詞》直言因失政,始爲隱逸。〔〇六三〕	衹寫冲懷,不涉人事。	同右。	
	特例二	《臨江山》,猶詠調名本意。	改爲《臨江仙》,猶有存舊曲之意者。	改爲《臨江仙》,多詠遊仙、女冠。	
	特例三	科舉之作,皆及第前及落第後。		皆及第後祝賀語。(《喜遷鶯》)	
	特例四	詠馬,乃戰陣之馬。〔〇七九〕		所詠乃遊春之馬。(《集賢賓》)	
	特例五	《贊普子》猶詠調名本意。		《贊普子》皆詠豔情。	
作者	民間	多數出於民間里巷。	有文人就民間曲調製辭者。	多數出於文人學士。	
	宫廷	有"御製"之調與辭。	有帝王之作及宫廷應制之作。	無。惟作者皆士大夫,集内以官銜稱。	
體裁	常體	雜曲、大曲、聯章講唱、變文插曲、皆備。	同《花間》。	皆雜曲,有普通聯章。	
	俳體	有檃括、嵌曲名、叠字、謎話等。	未見。	衹見嵌字一體。	

之成分,究有若干,不得而知;亦可能略爲改造,或造新其名,而守舊其實。換言之:因此一舉,唐曲之本質,得以流傳者必不少。除此類宫庭取以造新者外,自尚有一部分流傳在民間,歌唱不廢者。故《教坊記》曲名三百四十三内,見於宋人詞集者,猶有一百十四;見於太宗因舊曲造新聲者,又七十五。雖宫調多變更,調名已小異,而循名以求,源流相屬,本質相同,實不能否認。均詳拙著《教坊記箋訂》。故可作一假説曰:唐代樂曲之流傳,有原封未動者,有改頭换面者,有聲雖翻新而本質猶在者,皆保存於北宋之初,爲量殆及其全部所有之半。《教坊記》所紀之曲,既以民間流行者占多數,則淵源有自,轉入北宋之半數,要亦屬於民間者居多耳。柳氏當時既兼擅樂曲與樂章,必受本朝新造與前代民間舊曲之影響不小;而後少數曲調之所取,與風格之所趨,逼近敦煌歌曲,尤其《雲謡》長調者,自無足異。《苕溪漁隱叢話》引李清照語:"逮至本朝,禮樂文武大備,又涵養百餘年,始有柳屯田永者,變舊聲作新聲,出《樂章集》,大得聲稱於世。"可證。宋翔鳳《樂府餘論》謂:"仁宗朝,中原息兵,汴京繁庶,歌臺舞席,競賭新聲。耆卿失意無俚,流連坊曲,遂盡收俚俗語言,編入詞中,以便伎人傳習。一時動聽,散播四方。"亦可參考。

查敦煌曲之調名。如第二章"撮要"所舉,凡八十。其中見於柳永《樂章集》者,十六而已。據《全宋詞》本柳集,調名有一百二十。内《傾杯樂》大致相同;《鳳歸雲》、《内家嬌》,僅同四分之一;《洞仙歌》、《抛毬樂》全異:已見第二章論《雲謡》十三調之比較表内。冒廣生校《雲謡》,强分襯字、襯句,使柳詞與敦煌曲調接近,不足據。此外《送征衣》與柳詞,名同調異,上文曲調考證内亦已詳之。《定風波》、《婆羅門》、《長相思》、《望遠行》、《十二時》,在柳集皆長調慢詞;《歸去來》雖亦短章,而句法平仄都異;《浪淘沙》、《巫山一段雲》,敦煌曲名僅露"巫山"二字,亦可能爲《巫山女》,已詳上文論體裁。在敦煌曲有名無辭,無從比較。祇《西江月》、《臨江仙》二名,柳調未變。是十六調内,祇知全同者三調,部分同者兩調;充其量,相同者亦不過七調而已,爲數甚少。

至於修辭方面之體驗,在全部敦煌曲内,凡短章,已如上文所論,宜與《尊前》、《花間》比較,及下文與明清小曲比較;凡長調,僅《雲謡集》内之《鳳歸雲》四首,《洞仙歌》、《傾杯樂》、《内家嬌》、《拜新月》各二首,共

十二首,在後此之樂曲歌辭中,惟有與柳詞作比較爲適當,乃此處之所當述者。就此十二首長調察之:修辭上實具三項特點,有異於後世長調之詞者:(一)寫景極少;(二)叙事特多;(三)質樸無華。原則上不限於柳詞也:後世任何詞家長調之作。凡鋪陳今昔,已見悲歡,不假景物融會,亦無俟詞藻烘染者,皆可以謂爲《雲謠》之風格也。查十二首内,述及景物之語,僅僅下列之三條而已——

"月下愁聽砧杵起,塞雁南行。……一爐香盡,又更添香。"——《鳳歸雲》〔〇〇一〕

"悲雁隨陽,解引秋光。寒蛩響……金風漂蕩,擣衣嘹亮。"——《洞仙歌》〔〇一一〕

"況當秋景,蓂葉初敷卉。……仰望蟾色光起,迴顧玉兔影媚。明鏡匣參差斜墜,澄波美!"——《拜新月》〔〇二五〕

全部在此,更無以加矣。以上三條,共六十八字;十二首辭,共一千零六十二字;寫景物語,當百分之六而已。苟非覈實以後,見其確然,謂《雲謠》少寫景物,一至於此,殆難令人置信。自此而外,無非即事言情,但求情見,不求語工。大概詞調自"文士往往聲其辭"《杜陽雜編》述《菩薩蠻》語。以來,所謂"技術精巧"見龍沐勛論《雲謠》語中。之成功,頗在"景中帶情,而存騷雅",及"情景交鍊,得言外意"皆張炎《詞源》語。之二點。清周濟《介存齋論詞》言之尤切曰——

"北宋詞,多就景叙情,故珠圓玉潤,四照玲瓏!至稼軒白石,一變而爲即事叙景,使深者反淺,曲者反直。"

夫"珠圓玉潤,四照玲瓏",原後世詞人對於詞之理想風格耳,不圖《雲謠》之長調,乃正在此種理想風格之對面!其故端爲《雲謠》即事言情者居多,而不就景叙情。如周氏之説:即事叙景者,尚且使深者淺,使曲者直,況即事言情者乎?其在後世詞家眼光中,認爲淺與直,更何待言!换言之:凡修辭上未能發揮寫景之功能,以致情景之融會者,輒易失之於質;質,即不免淺與直,即可能近俗!清吴喬《圍爐詩話》一,曾著明情爲主,景爲賓,情不可與景並重之義。

顧柳詞如何乎?柳詞就風格言,實有兩種:一種乃自宋以來,被詆爲"俗"者;一種在"俗"以外,必爲融情入景者。省乎此,其合於《雲謠》

與異於《雲謡》之處，均可不煩言而解矣。胡仔《苕溪漁隱叢話》曰："彼其所以傳名者，直以言多近俗，俗子易悦故也。"又引《後山詩話》曰："柳三變游東都南北二巷，作新樂府，骫骳從俗，天下詠之。"又引李清照語曰："《樂章集》大得聲稱於世，雖協音律，而詞語塵下！"……黄昇《花庵詞選》曰："耆卿長於纖豔之詞，然多近俚語。"沈伯時《樂府指迷》曰："柳耆卿……未免有鄙俗語。"——凡此，皆宋人之貶其俗也。至於柳氏之俗，何以便合於《雲謡》？於以上諸説中，猶未能見，必俟王灼《碧雞漫志》之説始著。其言曰——

"柳耆卿《樂章集》，世多愛賞該洽，序事閑暇，有首有尾。……惟是淺近卑俗，自成一體，不知書者尤好之。"

此所謂"序事閒暇，有首有尾"八字，不啻爲《雲謡》長調之十二辭而設，豈獨切中柳詞而已！乃知二者之關合，果然在此！"不知書者尤好"是何説？正今之所謂俗文學或民間文學也。柳詞能致之，然後有井水處皆歌，亦既衆矣！大矣！爲可貴矣！而王氏反詆作"野狐涎之毒"，蓋爲時代風尚所囿，雖賢者不能跳耳。柳氏後於《雲謡》一百年，竟能打破傳統，不顧譏嘲，獨引此風格，以入於時尚；惟其野狐，乃終成詞傑，豈不偉歟！柳詞深得流俗之好，久而不揺。語見宋徐度《却掃編》下。清劉熙載《藝概》謂"耆卿詞細密而妥溜，明白而家常；善於叙事，有過前人"，即王氏之意。至馮煦《蒿庵論詞》評柳云："與其千夫競聲，毋寧白雪寡和。"見仁見智，有不能强同矣。

何以言柳詞風格之另一種，在"俗"以外，必爲融情入景者乎？曰：如宋魏慶之《詩人玉屑》二十，引晁无咎一作蘇軾。評曰："世言柳耆卿之曲俗，非也。如《八聲甘州》云：'漸霜風凄慘，關河冷落，殘照當樓！'此唐人語，不減高處矣！"指唐詩，或李白《菩薩蠻》一類語。又柳之名句，如"今宵酒醒何處？楊柳岸曉風殘月"之類，皆張炎所謂"情景交鍊"者，却非《雲謡》面目。故若謂柳詞盡得《雲謡》長調之一派，則又過矣。

兹就《雲謡》與柳詞之可以較者，合舉四組以見例——

一

（《雲謡·傾杯樂》前片）窈窕逶迤，體貌超群，傾國應難比！渾身掛綺羅裝束，未省從天得知。臉如花，自然多嬌媚。翠柳畫蛾

眉，横波如同秋水。裙生石榴，血染羅衫子！〔〇二一〕

（柳詞《尉遲杯》前片）寵佳麗，算九衢紅粉皆難比。天然嫩臉修蛾，不假施朱描翠。盈盈秋水，恣雅態，欲語先嬌媚。每相逢月夕花朝，自有憐才深意。

二

（《雲謡·内家嬌》前片）兩眼如刀，渾身似玉，風流第一佳人！及時衣着，梳頭京樣，素質豔麗青春。善别宫商，能調絲竹，歌令尖新。任從説洛浦陽臺，謾將比並無因！〔〇二三〕

（柳詞《合歡帶》前片）身材兒早是妖嬈，算風措實難描。一個肌膚渾似玉，更都來占了千嬌。妍歌豔舞，鶯慚巧舌，柳妒纖腰。自相逢便覺：韓娥價減，飛燕聲消！

三

（《雲謡·傾杯樂》）憶昔笄年，未省離合，生長深閨院。閑凭着繡床，時拈金針，擬貌舞鳳飛鸞。對妝臺重整嬌姿面。知身兒算料，豈教人見！又被良媒，苦出言詞相誘炫。　每道説水際鴛鴦，惟指梁間雙燕。被父母將兒匹配，便認多生宿姻眷。一旦娉得狂夫，攻書業抛妾求名宦。縱然選得，一時朝要，榮華争穩便！〔〇二〇〕

（柳詞《迷仙引》）纔過笄年，初綰雲鬟，便學歌舞。席上尊前，王孫隨分相許。算等閒，酬一笑，便千金慵覷。常祇恐容易，蕣華偷换，光陰虚度。　已受君恩顧，好與花爲主。萬里丹霄，何妨攜手同歸去！永棄却烟花伴侣，免教人見妾，朝雲暮雨。

四

（《雲謡·洞仙歌》）華燭光輝，深下屏幃，恨征人久鎮邊夷！酒醒後多風醋。少年夫壻，向緑窗下，左偎右倚。擬鋪鴛被，把人尤泥。　須索琵琶重理。曲中彈到，《想夫憐》處，轉相愛幾多恩義！却再叙衷鴛衾裏，願長與今宵相似。〔〇一〇〕

（柳詞《秋夜月》）當初聚散，便唤作無由，再逢伊面。近日來不期而會，重歡宴。向尊前閑暇裏，斂着眉兒長歎，惹起舊愁無限！　盈盈淚眼，漫向我耳邊，作萬般幽怨。奈你自家，心下有事難見。待信真個恁，别無縈絆。不免收心，共伊長遠。

第一組但表示鋪叙之法。除柳詞末二句外，其餘遣辭取材，二者皆同，未易見其時代之相隔，果在百年以上也。《雲謡》“未省”句有訛别。第二組表示在描寫取譬之間，乃二者之所同。惟若“兩眼如刀”之尖新程度，柳氏尚不及；不獨此一辭爲然。結處，柳辭全實，亦以雲謡之涵渾爲較勝。第三組表示“即事叙情，有首有尾”。《雲謡》辭，從待字閨中，叙到求宦遠别，層次甚多，而處處吐露心事，居然藴藉，乃其勝處。柳詞從學藝叙到託身，雖情節較簡，而心理描摹，亦復起伏變化，未嘗淺直。如既“酬笑”，又“慵覷”；雖“慵覷”，還“衹恐”一層，而卒有“同歸”之願。惜其後片單薄，迴不如《雲謡》；兹僅取作“有首有尾”之一例而已。第四組兩辭，各寫一段複雜情事：《雲謡》辭意，有斷處、隱處，須先辨識。疑當時歌唱，或别參説白爲介。所詠乃年少征人，久戍歸來，伉儷歡叙之情；全辭作征婦口氣。柳詞所詠，情節頗生動，在半疑半信、可圓可破之間。全辭雖由“我”叙出，與《雲謡》異，但事之主角，與熱情更高之一面，則均在“伊”，與《雲謡》正同。就修辭説：二者皆完全即事叙情，不藉景色融襯；又皆以常語斡旋，無俟錯金繡綵，均一一可按也。

清鄒衹謨《詞衷》曰：“《樂章集》多在旗亭、北里間，比《片玉詞》更宕而盡。鄭繁雅簡，便啓《打棗》、《掛枝》伎倆。”殆指上列《秋夜月》之類歟？須知唐代民間歌曲，早已爲柳詞之先聲；柳氏固有本而來，並非創獲。且柳詞於此種“伎倆”，實猶未盡其致也。内容又誠以旗亭、北里爲多，未免狹隘；未若《雲謡》僅三十餘首中，除妓情而外，如上文論内容之所析，猶有怨思與愛情在耳。更觀下文（丁）與明清小曲之比較，乃知《打棗》、《掛枝》，本上溯敦煌曲之一綫，逐步演進而至，復何憾於《樂章集》之居間，承先啓後，事有必然者乎！又何得謂柳氏爲創新，而《雲謡》反居其後爲和作，有如冒氏之想象者歟？於此乃得證明曰：張氏之言殊信，其糾冒者殊當也！

柳集有辭二百餘首，作《雲謡》長調之風格者，當不以上舉四首爲最；因求兩面之對比明顯，不免拘牽於取材及内容。又凡在柳詞之就此種風格已稍有變化者，概不欲引，故所引者實未能盡其致，即未必皆中也。若循上述《雲謡》長調之三特點，而寬其形式，認爲直接間接有關者皆是，則《樂章集》内，如《玉女摇仙佩》、《鬬百花》次首、《晝夜樂》前首、

大石調《傾杯樂》、《鳳銜杯》次首、《傳花枝》、《慢捲紬》、《征部樂》、《婆羅門令》、《法曲第二》、《古傾杯》次首、《少年遊》八九兩首等，皆其品類，可資印證。至若柳詞之命意鑄辭，暗與《雲謡》或敦煌他曲同其情調或色彩者，尤不勝舉！上文曲調考證内，曾於《別仙子》調，述及柳詞之用調、遣辭、造境，即此一類；《校録》於《鳳歸雲》次首，曾因柳詞而確定"公卿"二字；下文考屑内，曾示《雲謡》"尤泥"二字入《樂章集》後，便化作六種形式：凡此於二者之關係，亦俱各有所見，不復覼縷。

曲調、曲辭之檢討，大致如上。至曲體範圍内所當有別者，乃柳詞之即事叙情，大概爲散篇，所謂"今曲子"而已。而《雲謡》之即事叙情，殊不盡然。上文論體裁，曾指《鳳歸雲》之演故事與問答體，可能爲當時歌舞戲脚本中物；其餘四調八辭，除《拜新月》二首不成情節外，他凡即事叙情者，亦皆可能爲演故事。《洞仙歌》前首叙征人歸來，次首又叙其入秋遠去；《内家嬌》二首，或隱射太真以女道士入宫事，已見上文論時代之注文内；《傾杯樂》二首，若先後易序，則先有久鎖香閨，再有娉得狂夫，亦成情節。此一臆測，如近事實，則其體裁，殆非柳詞所有；修辭每每須適應體裁之需要，二者宜亦不能盡合也。惟北宋大曲，全用詞調，全演故事，則與唐代戲弄、變文中之插曲，又顯有淵源；其所反映於修辭者，當必有相近之處，斯又研究《雲謡》風格者，別一比較之資料耳。明傳奇開始之家門，慣用慢詞長調，檃括全劇情節，其修辭與《雲謡》之演故事較，一全叙述，一有代言，亦因體裁不同而有別，可參考。

（丙）與金元北曲之比較。——數百年來，在詞章家之心目中，詩、詞、曲，早已各有領域，各有風格，不容侵犯，已略如上文所言。前人此類表示甚多，兹爲便於比較，姑舉明王驥德、清況周頤兩家之説作代表。參看下文品藻末所舉《賭棋山莊詞話》之論。至若劉熙載《藝概》、宋翔鳳《樂府餘論》等，瞻矚較遠，議論較通者，當不在此限，其言亦毋俟徵引。惟如明卓人月《詞統》，混詞曲爲一體，徐士俊揚之於前，姚華演之於後，則僅就援詩入詞、翻詞入曲之諸末技，以言詩詞曲變遷之迹，實未允當；與本文所論者，完全異趣，不可相混。王驥德《曲律》四雜論下曰——

"詩不如詞，詞不如曲，故是漸近人情。夫詩之限於律與絶也，即不盡於意，欲爲一字之益，不可得也。詞之限於調也，即不盡於

吻,欲爲一語之益,不可得也。若曲,則調可累用,字可襯增。詩與詞,不得以諧語方言入;而曲則惟吾意之欲至,口之欲宣,縱横出入,無之而無不可也。故吾謂快人情者,要毋過於曲也。"

此其所言,斷代以分較之,則合。例如謂快人情者,宋詩不如宋詞,宋詞不如宋曲;或明詩不如明詞,明詞不如明曲;甚至曰:唐賦不如唐詩,唐詩不如唐曲,無不合也。但若於歷代之間,相互比較,則不合。例如曰:唐詩所以快唐人之情者,不如宋詞所以快宋人之情;或宋詞所以快宋人之情者,不如元曲之所以快元人之情。果爾,必皆推至元曲,始足以大快人情;唐時既不能預有元曲,則唐人之情,近三百年,嚮皆鬱鬱不伸乎?是又"子非魚",安知魚之不樂也。在王氏之説中,詩如限於唐詩,詞如限於宋詞,曲如限於金元明南北曲,則有下列六點相牴牾:(一)唐人寫詩,固不限於絶與律;唐人歌詩,亦不限於絶與律。"童子解吟《長恨曲》,胡兒能唱《琵琶篇》。"宣宗《弔白居易》句。玄宗樂聽李嶠之《水調詞》,其原辭《汾陰行》,亦古歌行體。更有漢魏樂府《孤兒行》,唐人亦曾劃爲散序、拍序、掣拍、促拍、散煞等部分以唱之。詳與下文漢魏樂府之比較。(二)唐之曲辭,在本身以外,尚有和聲與叠句;既有其聲,並有其辭。唐人歌詩,並非不能加字。如《楊柳枝》、《浣溪沙》等調,即有添聲添字之情形。(三)詞有聯章,早開曲内調可累用之先例;詞並不限單篇獨詠而已。宋詞然,唐五代詞,何嘗不然!敦煌曲内,聯章發達,尤爲顯著,已如上言。(四)唐之大曲、法曲、與雜曲,同時發生,同時流行,又早開後來南北套曲之先。(五)唐曲辭,在本身以内,不但用襯字,且亦有襯句。與(二)之添聲添字異,詳下文。(六)諧語方言,在敦煌曲内,亦早已應用,並不始於金元曲辭。由是可知:於詩、詞、曲三者,强分畛域,如王氏所想者,事實上必不能通!王氏對唐人音樂文藝之情形,實過於隔膜。以上(一)至(四)點,與修辭無關,不必泛論;兹當專就(五)(六)兩點詳之。

況周頤《詞學講義》曰:

"詞與曲,截然兩事!曲不可通於詞,猶詞不可通於詩。其意境所造,各不相侔。(原注:"各有分際。")……二者連綴言之,若曰'詞曲學'者,謬也!"

況氏有此説後不久,應已見《雲謡集》,並曾揣摩甚至,見朱祖謀《雲謡集

雜曲子跋》。不知對此説究作如何之修正。對《雲謡》諸辭兼備後世詞曲兩面性之一點,料不至於熟視無睹,或强辭不承也。況氏於風格似曲之詞,曾目爲"浮花浪蕊,媚行烟視"。敦煌曲有類於金元北曲者正多,其與後人所作誤犯曲境之詞,固有所不同,但其爲侵犯後世曲境之詞,則益較確也。未知況氏究將如何處置於所謂詞與曲者之間,方得一明通之定論。近人中,惟華連圃《戲曲叢談》認敦煌曲"介在詞曲之間","後世戲曲莫不導源於此",堪稱卓識!詳《唐戲弄》。

敦煌曲普通用襯字,上文曲調考證論《雲謡》十三調及本章論起源之末段所及,已可概見。唐圭璋《敦煌唐詞校釋》論初期詞七條,首曰:"有襯字。"華連圃《戲曲叢談》一,亦認《雀踏枝》〔一一五〕有襯字,與後世戲曲同。襯字原爲適應修辭達意之需要,非爲配合聲樂之需要也。既屬修辭達意之所需,則因辭而異,各首不同;而襯字之用否,與用之多寡,當亦不同;且隨襯隨了,不成定格。此與適應聲樂需要之添聲添字,一經添就,即永成定格,用某調並須遵某格者,乃截然兩事!《詞譜》四論《紗窗恨》,指宋詞謂之添字,元曲謂之襯字,實太懵懂!民間曲辭,不長於翦裁調整,不拘於格律繩墨者,固多隨意用襯,即文人學士所爲,求其達情諧吻,亦何嘗不用襯!——此點,敦煌曲辭與金元北曲,實完全相同。若以過去《詞律詞譜》之標準繩之,敦煌曲既發現後,爲各詞調添出之"又一體",毋乃太多!固知其標準未合也。敦煌曲在一句之中,用襯最多者,莫如《悉曇頌》〔一六三〕末句,本格僅"供養"二字,而上襯"淨掃堂中須"五字,成七字句。用同調之八首辭校之,此五字爲襯字無疑。其次如《浣溪沙》"結草城樓"一首〔〇五九〕,末句本格僅"口含真"三字,而加襯"如若傷蛇"四字,成七字句。用同調之十五首辭校之,此四字亦襯字無疑。玆再另舉比較特殊之三例以詳明之——

> 春去春來春復春,寒暑來頻。月生月盡月還新,又被老催人!只見庭前千歲月,長在長存;不見堂上昔年人,盡總化微塵!——《楊柳枝》〔一二六〕。

《楊柳枝》本七言四句聲詩,此乃添聲以後之《楊柳枝》,已成長短句矣。按在現有之傳辭中,五代人所作之《添聲楊柳枝》,其添聲以後之添句,概爲三字,而此則四字或五字,雖有差别,但不必因此遂爲《添聲楊柳

枝》增加“又一體”，祇當認上辭内之“寒”、“又被”、“長”、“盡總”，皆爲襯字而已。可即此辭，以嚴襯字與添字之别曰：《添聲楊柳枝》每七字句下之“仄平平”三字，係因添聲而增加之字，乃定格所在，必不可少。若適應修辭之需要，不妨在此三字句，及其他各句上，另加襯字，仍無礙於原調也。此調如此，他調類推。

上文曲調考證内，確定敦煌曲《臨江山》兩首之原調，乃“七六七四五”兩片，因此可以判明其襯字襯句爲如何——

“岸闊臨江底見沙，東風吹柳向西斜。春光催綻後園花。鶯啼燕語撩亂，爭忍不思家！　每恨經年離别苦，等閑抛棄生涯。如今時世已參差，不如歸去。歸去也！沉醉臥煙霞。”〔〇七六〕

辭内“向”、“撩亂”乃襯字；“歸去也”乃襯句。按諸内容與修辭，此曲既非里巷之聲，亦非工伎之筆，殆仍出於文人之手。但用增句襯字之事，則與工伎或里巷諸篇所有，並無差别。若謂敦煌曲内凡襯字多者，乃民間之作，少者乃文人之作，可知亦不然矣。《内家嬌》〔〇二二〕後片，“招事無不會”語，按格律，亦襯句也。見《校録》。

更如《魚歌子》〔〇二八〕曰“五陵兒戀嬌態女”，《擣練子》〔一三〇〕曰“辭父娘了入妻房”，本來都是三言二句，却因用“戀”字與“了”字作襯之故，乃各連二句爲一句。此種情形，在金元曲用襯中，有無其例，是否常例，未及查。却見唐曲猶在曲之初期，固已用襯；其用襯更屬初期之事，而已恣肆如此，誠出意外！苟非敦煌曲發現，有此實例存在者，其孰信之！

以上四辭襯字襯句之情形，自非《尊前》、《花間》所有。當認爲五代以後，歌辭轉入詩人詞客之手，乃益趨於含蓄藴藉之證。若以較金元北曲，雖尚未臻襯墊之極量，其法實早已暢行，且甚活潑，自無怪同調之辭，字句間之參差甚大。龍沐勛在《詞體之演進》内論《雲謡》諸調，謂：“其間句度參差，尤未易悉數。若執詞有襯字之説，縱於字數之多少，可以袪疑，而句度參差，又將何説？”又在《中國韻文史》云：“橋川醉軒所傳之《楊柳枝》……劉復所收之《南歌子》……並與今所傳《楊柳枝》、《南歌子》句度全異，最足推求詞體演變情形。”實則所謂“句度”異處，要以襯字與襯句之關係最多。其句法因同調多首間情形確屬不同者，自仍當視爲異體；其單首之異乎尋常者，則較多之字或爲增襯，或爲衍文，較少者或爲脱字，或爲闕

文耳。另方面尚有錯認調格。如劉復對《南歌子》〔一二〇〕之誤認。沿訛調名,如王集對《南歌子》〔一二五〕,仍標《更漏子》,閱者自有句度全異之感,乃其明例。句讀不確,鄭本、盧本及傅惜華訂橋川所藏之曲,均不能免。種種憑空自擾,於原作品無關者,若能悉爲廓清,自無可疑之處,對於原作或原格,亦即不難認識矣。參看上文論起源末段。至如冒氏之校《雲謡》,完全否定别體,一意强調襯字,則太過不及,同一失之!冒氏有時欲《雲謡》體與柳永詞合,亦不恤矯揉造作。分出許多襯字、襯句,如施之於《傾杯樂》、《内家嬌》者是,更不足據。

從敦煌曲内覓俗語方言,可得下列諸條。凡明知爲錯字而覺費解者,自不當視爲方言,混列於此中。故原則上,必須在曲辭本身以内,即已有二條以上之例,或於敦煌其他文件中,得有同例者,始予著録;凡單例,除特殊情况外,多未列。但因無知而混錯字爲方言者,容亦不免,仍俟詳考。其在方言或通語兩可之間者,寧濫毋闕,無礙於研討。如確非方言,容汰。凡佛家用語,雖在常語之外者,亦不列。

相料——有撩撥之意。〔〇〇三〕:"東鄰有女,相料實難過。"劉書《齖䶗新婦文》:"嗔似水牛料鬭,笑似轆轤作聲。"如作料想解,可通於"相料",難通於"料鬭"。

尤泥——軟纏也。〔〇一〇〕:"擬鋪鴛被,把人尤泥。"詳考屑。

解——義未詳。〔〇一一〕:"悲雁隨陽,解引秋光。"〔〇二六〕:"子細思量着,淡薄知聞解好麽?"

呈——表達也,同"陳"。〔〇一三〕:"魚牋豈易呈!"〔一三五〕:"孤雁北望呈心遠。"〔一〇一三〕:"懊惱無辭呈肝膽。"〔一〇二〇〕:"《劍器》呈多少!"

掛——穿着也。〔〇一八〕:"教人幾度掛羅裳。"〔〇二一〕:"渾身掛綺羅裝束。"〔〇二二〕:"渾身掛異種羅裳。"〔〇五七〕:"却掛緑襴用筆章。"〔〇九五〕:"六銖常掛體。"〔一三二〕:"冬天掛皮裘。"〔五八七〕:"著綺羅,掛綾絹。"

招——有大凡之意,或美好之意,不能斷;或係錯字。〔〇二二〕:"招事無不會:解烹水銀,鍊玉燒金,别盡歌篇。"

招當——招承也。〔五三五〕:"閻魔王,親斷決,一一招當敢

抵揭!"

别——由判别引申爲精鑑之意。〔〇二二〕已見上文"招"字引。〔〇二三〕:"善别宫商,能調絲竹。"

應奉——猶供奉。〔〇二二〕:"除非却應奉君王,時人未可趨顔。"

乞求——有希望意。〔〇二四〕:"乞求待見面,誓不辜伊!"〔五〇七〕:"更若夫妻氣不和,乞求得病誰相救?"謂得病乞求誰相救。〔六七九〕:"乞求母子面相看,只願早平安。"

過與——有交結意。〔〇二六〕:"莫把真心過與他。"〔〇二八〕:"莫阻來情從過與。"詳考屑。

過磨——二字皆平聲,有磋磨盤問之意。〔〇七七〕:"歸來直擬苦過磨。"

不藉——不借重也,詳考屑。〔〇五七〕:"不藉你馬上弄銀槍。"〔四一六〕:"不藉你世上作公王。"參看下文"顧藉"條。

捻、拈取、撚弄——三字平仄有别,義通。詳考屑。〔〇五七〕:"你取硯筒此字待校儂捻筆。"〔一〇〇六〕:"感愧捻香爇。"〔一〇一〇〕:"庭前一株花……兩兩相捻笑。"〔〇〇五〕:"淚珠若得似真珠,拈不散,情何限!"〔〇二〇〕:"時拈金針。"〔〇二三〕:"只把同心,千遍撚弄。"

安存——猶言安置、安頓。〔〇五九〕:"比死共君緣外客,悉安存。"〔六〇八〕:"小大安存如子母。"敦煌變文卷子内,例甚多,見考屑。

服裹——有打疊結束意。〔〇九三〕:"聞道君王詔旨,服裹琴書歡喜。"

騁——誇張之意。〔〇九八〕:"爭如沙塞騁僂羅。"〔一〇八〕:"弓馬學來陣上騁!"〔五九七〕:"不須目下騁僂羅。"

勾當——操作也。〔一〇二〕:"勾當如同强健日。"

形相——細看也。〔四二〇〕:"太子無心戀,閉目不形相。"詳考屑。

攢玩——有玩弄意。〔四四一〕:"妄想摶,莫攢玩。"劉書《昭君

出塞變文》:"侍從寂寞,如同喪孝之家;遣妾攢蚖,仗似敗兵之將。"

檢校——猶查考,語義與文義同。詳考屑。〔四四三〕:"耶娘約束須領受,父母檢校莫生嗔。"

不揀——有不論意,待考。〔四五一〕:"空裏唤向百街頭,惡業牽將不揀足。"〔五一一〕:"不揀高低皆擾擾。"〔五三九〕:"道俗僧尼無揀别。"

屈——委屈相邀之意。〔五〇五〕:"命親鄰、屈朋友,撫掌高歌飲醲酒。"〔六八四〕:"殺個猪羊屈閑人。"許書下,《八相成道變文》:"來日屈請仙人。"

支料、支分——料理支配之意。〔五〇九〕:"大丈夫,自支料,不用教人再三道。"〔六〇三〕:"爭如少健作支分。"一本末三字作"自家修"。〔六一四〕:"何如少健自支分,莫教直到年衰邁。"詳考屑。

公私——有假公濟私之意。〔五一一〕:"或公私,或營討,不揀高低皆擾擾。"〔六一一〕:"或公私,或賣買,陶染結交多聚會。"與"營討"、"賣買"並稱,其爲動詞無疑。

抵揭——猶抵賴。〔五三五〕:見上文"招當"條。

窺圖——猶暗算。〔五三八〕:"或是父子相窺圖,到此恩情皆斷絶。"

陌——正對之意。〔五三九〕:"若非尖刃陌心穿。"劉書《季布歌》:"猶如大石陌心珍。"(?)

停——有兩兩對稱之意。〔六二四〕:"停燭焚香告天地。"朱慶餘詩:"洞房昨夜停紅燭。"同例。

顧藉——顧惜之意。〔六三一〕:"一朝禄盡死王來,生事落然難顧藉!"參看上文"不藉"條。

分疏——分辯疏解也。〔六三二〕:"閻王未肯受分疏。"劉書《燕子賦》:"燕子忽磔出頭,躬曲分疏。"又:"何用苦分疏!"《齖䶗新婦文》:"有何事意? 没可分疏。"

分擘——獨擘劃處斷。〔六五〇〕:"經論一言分擘盡,五乘八藏更無疑。"劉書五言白話詩:"暫在主人家,不久自分擘。"

趁——逐也。〔六五七〕:"平明趁伴爭毬子。"羅書《搜神記》:"遂即乘馬奔趁。行至十里,趁及。"

擡舉——提抱之意。〔六八一〕:"擡舉近三年,血成白乳與兒餐。"許書《父母恩重變文》:"咽苦吐甘擡舉得,莫教辜負阿娘恩。"

談揚——猶宣揚。〔一〇〇五〕:"居士談揚,唯有天人聽。"羅書《文殊問疾變文》:"此時對論除迷執,這遍談揚顯正真。"劉書《季布歌》:"輒莫談揚聞四鄰。"

湯——猶衝犯。〔一〇一八〕:"聞賊勇勇勇! 擬欲向前湯。"詳考屑。

排備——或排列齊備之意。〔一〇二〇〕:"排備白旗舞。"

騰踏——由高下踏。〔一〇二〇〕:"騰踏山岳摧!"

以上動詞三十八條。

無那——即無奈。〔〇〇一〕:"萬般無那處。"〔四一九〕:"美人無拿手頭忙。"《校録》均已改作"無奈"。

叵耐——猶怎奈。〔〇〇七〕、〔〇一八〕:"叵耐不知何處去!"〔一一五〕:"叵耐靈鵲多瞞語。"

擬、比擬、准擬、擬欲——猶言待,準備動作。〔〇一〇〕:"擬鋪鴛被,把人尤泥。"〔〇七七〕:"擬拆意如何?"〔一一五〕:"比擬好心來送喜。"〔一一七〕:"兩情准擬過千年。"〔一〇一八〕:"擬欲向前湯。"惟〔〇二〇〕"擬貌舞鳳飛鸞",乃"摹擬"之"擬"。

却——此助動詞,有肯定作用。唐語中極發達,詳考屑。〔〇一五〕"却旋",〔〇四九〕、〔〇五〇〕、〔〇五一〕,均有"却回",〔四二九〕有"却歸",皆是。但如〔〇二二〕:"除非却應奉君王,時人未可趨顔。"則虚字而已。

爭——猶"怎"。〔〇二〇〕:"榮華爭穩便!"〔〇七六〕:"爭忍不思家!"〔〇七八〕:"爭奈失計無投竄!"〔〇八三〕、〔六七三〕:"爭奈何!"〔〇九八〕:"爭如沙塞騁僂羅!"〔一二四〕:"爭不教人憶!"〔四〇一〕:"如今爭識文與書!"〔四〇三〕:"公事文書爭處斷!"

將——助詞。〔〇五七〕:"疊紙將來書兩行。"〔〇七八〕:"金箱玉印自攜將。"

好是——有贊美意，猶宋元以後語中之“暢好是”，“好一個”等。〔○六五〕：“好是身霑聖主恩!”〔一○○五〕：“阿耨池邊，好是金橋影。”羅書《有於夫人變文》：“如今況在前生福，好是相將暫結緣。”（戎昱詩：“好是春風湖上亭。”）

生——有强行意，猶曰“硬生生地”。〔○八三〕：“每恨諸蕃生留滯?”

合——猶言應當。〔○二四〕：“上有穹蒼在，三光也合遥知。”〔○八三〕：“路遠合通和。”〔○八四〕：“邊塞苦，聖上合聞聲。”

轉轉——猶展轉。〔一一七〕：“轉轉計較難。”〔五七二〕：“轉轉前程不如意。”詳考屑。

悉皆——兩字連用。〔一四六〕：“刑於四海悉皆通。”〔一○一九〕：“左右悉皆穿。”

不那——義未詳，或係錯字。〔四八○〕：“不那千人自心有。”

矻矻波波——猶孜孜矻矻。〔五○二〕：“或城隍，或村藪，矻矻波波各營構。”〔六四二〕：“定起功夫滿波波。”

隈地——猶暗地。〔五○六〕：“未容三日病纏綿，隈地憎嫌百般有。”羅書《季布歌》：“既教朱解束擒捉，有計隈依出得身。”

頭頭——猶“頭頭是道”之“頭頭”。〔五一七〕：“萬計頭頭相接引。”許書《譬喻經變文》：“頭頭增罪，種種造殃。”

兀兀——迷貌。〔六○○〕：“醉昏昏，迷兀兀。”

遮莫——杜詩註，謂儘教也。〔六○五〕：“遮莫身爲家長主，百般讒佞耳邊來。”參看下文考屑末“還往”條引李白詩。

驅驅——爭逐之意。〔六六二〕：“六十驅驅未肯休。”

縱饒——猶言“即使”。〔六七三〕：“縱饒聞法豈能多!”

鎮——有加强意。〔一○一二〕：“一從征出鎮蹉跎。”

以上助詞，二十條。

風醋——猶言風流，詳考屑。〔○一○〕：“酒醒後，多風醋。”〔○二八〕：“暢平生，兩風醋。”

穩、穩便——有妥善之意。〔○一一〕：“戰袍待穩，絮重更熏香。”〔○二○〕：“榮華爭穩便!”

斬新——猶言簇新。詳考屑。〔〇八〇〕:"三尺青蛇,斬新鑄就鋒刃剛。"〔〇九八〕:"龍泉三尺斬新磨!"

芬芳——猶紛紜。〔〇七八〕:"金箱玉印自攜將,任他亂芬芳!"劉書《醜女緣起》:"婇女嬪妃左右擁,前頭掌扇鬧芬芳!"〔一〇〇一〕及〔一〇一〇〕有"芬芳",乃本意,與此異。

僂儸——猶言乖巧、能耐,詳考屑。〔〇九八〕:"爭如沙塞騁僂儸!"〔〇九九〕:"征戰僂儸未是功,儒士僂儸轉更加。"〔五一九〕:"早晚僂儸勝百鈍。"〔五九七〕:"不須目下騁僂羅。"

當本——猶言原本。〔〇九九〕:"霸王虞姬皆自刎,當本,便知儒士定風波。"〔四〇九〕:"當本只言今載歸。"〔一〇一三〕:"當本衹言三載歸。"詳考屑。

惺惺——猶言清楚。〔一〇二〕:"言語惺惺精神出。"

生分——猶言疏慢。〔一三〇〕:"莫將生分向耶娘。"

脱忽——義未詳。〔一三三〕:"何期脱忽憶揚州!"

屈折、屈滯——困屈也。〔四〇四〕:"男兒到此屈折地,悔不《孝經》讀一行!"〔四七七〕:"莫言屈滯長如此,鴻鳥只思羽翼齊。"他如〔〇八二〕有"苦屈",〔〇八三〕有"抱屈"或"怨屈",可參考。

當來——謂必來之世,即來生。〔四九七〕:"被他打罵恒忍辱,當來護得菩提因。"〔四九九〕:"當來欲得避險路,勤修鉢若波羅蜜。"

波吒——有危害意。——〔五六四〕:"勸君取語早修行,前程免受波吒苦。"〔五八三〕:"爲他男女受波吒。"〔五九七〕:"波吒總在無常後!"

多羅——猶言兜搭。〔五七八〕:"莫多羅,覓閑散。"

優柔——猶言温柔。〔六六七〕:"優柔婀娜復厭厭。"他如〔六六二〕:"幾時應得暫優遊。"原卷亦作"優柔。"

以上狀詞,十四條。

三光——指日、月、星,詳考屑。〔〇〇一〕:"倚牖無言垂血淚,暗祝三光。"〔〇二四〕:"上有穹蒼在,三光也合遥知。"〔一一六〕:"仰告三光珠淚滴。"

多生——猶言前生。詳考屑。〔〇二〇〕:"便認多生宿姻眷。"

知聞——猶交誼,詳考屑。〔〇二六〕:"淡薄知聞解好麽?"〔四〇七〕:"不傳書信絶知聞。"

丘山——喻恩義。詳考屑。〔〇二八〕:"暢平生,兩風醋,若得丘山不負。"

筆章——猶言文具。〔〇五七〕:"却掛緑襴用筆章。"

一過——猶一次。〔〇六二〕:"一過教人腸欲斷,況行人!"日藏斯二〇三四《父母恩重經》:"十來九得,恒常歡喜;一過不得,嬌啼佯哭。"

小年少輩——唐人"小"、"少"通用,書手亦隨意安排。猶今日言少年小輩,詳考屑。〔〇七七〕:"小年少輩奉恩多。"〔六六九〕:"三十朱顔美少年。"别卷作"小年"。

紅樓——猶言朱門富貴家也。〔一一〇〕:"終日紅樓上,頻頻舞著詞。"〔六二七〕:"或富豪,或貧匱;……或藏草舍避驚憂,或臥紅樓整沉醉。"

毫釐——義未詳。〔一一二〕:"得病臥毫釐。"

雅奴——猶丫頭,詳考屑。〔一一三〕:"雅奴白,玉郎至。"

隔飯病——未詳。〔一二八〕:"喫酒只爲隔飯病。"

親情——猶言親友。〔五〇七〕:"囑親情,託姑舅。"〔五七一〕:"蹉跎不遇善親情。"〔五八三〕:"聚集親情作光顯。"〔六七四〕:"夢中常見親情鬼。"餘詳考屑。

房臥——由臥室引申爲室内用具。〔五〇七〕:"房臥資財暗中袖。"〔五八二〕:"去後搜尋房臥中,點檢生涯無一半。"劉書《醜女緣起》:"陪些房臥不爭論。"參看後記"**聯章講唱**"末條。

往還——一作"還往",與"知聞"一類,指交誼往還之親朋。〔五七〇〕:"尋求處士覓靈丹,囑託往還回藥餌。"〔五七二〕:"門庭寥落管絃休,車馬稀疏往還棄。"〔五九九〕:"往還來,露妻室,半夜烹炮餐未畢。"另一卷作"還往來"。餘詳考屑。

生涯、涯計、主計——有四步意義:(一)專指生活、生計。〔五七五〕:"不論貧富與公私,盡爲生涯走疲倦。"(二)指家財物資。

〔五一五〕:"如今一向爲生涯,前程將甚爲支準?"〔五六六〕:"若是生涯幸且充,不解用心修善事。"〔五八二〕,已見上文"房臥"條。(三)泛指家計曰"涯計",與"主計"通。〔〇七〇〕:"臣等默佑……常殊弓劍,更抛涯計。"謂抛家衛國。〔〇七六〕:"每恨經年離别苦,等閑抛棄生涯。"〔六七〇〕:"四十當家主計深,三男五女惱人心。"(四)轉入佛説之"抛"或"猛抛",辭面稱"家務"、"世務",意仍"生涯"、"涯計"也。〔一八二〕:"全身努力猛抛看"。劉書所載如此。〔五六三〕:"減功夫,抛世務。"〔六一八〕:"猛抛家務且勤求。"

七成錢——剥削之一種。〔五九五〕:"交關多使七成錢,糴糶無非兩般斗。"

以上名詞,十六條。

秤錘浮——喻不可能,無其事。〔〇四一〕:"水面上秤錘浮。"

白日參辰見——同上。〔〇四一〕:"白日參辰見,北斗迴南面。休即未能休,且待三更見日頭!"

北斗迴南——同上,見上。

三更見日——同上,見上。

休也——猶云完了。後世小説中猶用。〔一〇〇〕:"更遇盲醫與渲瀉,休也! 頭面大汗永分離。"

辜天負地——情語,有負心人將遭天譴意。〔一一三〕:"共别人好説我不是,你莫辜天負地!"

放慢——任意欺慢。〔一三〇〕:"不敢放慢向公婆。"〔四九五〕:"若也放慢似尋常,力竭哀哉自受苦!"〔五七七〕:"勸諸人,莫放慢。"

無谷逢谷、無山有山——義未詳。〔一三六〕:"爲言無谷還逢谷,將作無山更有山。馬困時時索鞍揭,人乏每每捉樹攀。"

馬困索鞍揭、人乏捉樹攀——同上,見上。

叉手——禮式之一,猶拱手。〔四四三〕:"叉手堂前諮二親。"

跧頭——假寐意。〔五八九〕:"隨時飯了略跧頭,曉鼓纔明又依舊。"

交關——義未詳。見上文"七成錢"條。

拔茅——非本意,俟考。〔六六三〕:"衰病相牽似拔茅。"

打羅——抖戰狀。〔六七三〕:"明晨若有微風至,筋骨相牽似打羅。"

喜去喜去——似爲俗諺,義未詳。〔一〇〇九〕:"喜去喜去覓草。"用作和聲,四首内凡四見。

視死如眠——視死如歸之意。〔一〇一九〕:"猛氣衝心出,視死亦如眠。"劉書《伍子胥變文》:"丈夫爲仇發憤,將死猶同睡眠。"正與此合,乃慷慨受命語。〔五五三〕:"臨終又得如眠睡。"〔六二九〕:"睡是人間之小死。"乃佛家語。

鶻打雁——喻擊無不中,詳考屑。〔一〇一九〕:"譬如鶻打雁,左右悉皆穿。"

以上語,十七條。

以上僅一百五條,資料不多,雖猶不足稱爲"於新文體中自由使用新言語",王國維《宋元戲曲史》内論元戲語。但其用方言俗語之深與廣,已超過唐代其他一切韻文。若於《尊前》、《花間》内求之,更覺瞠乎其後!尤足證明方言俗語之入曲辭,絶不自金元之曲始也。寒山詩曾謂有王秀才者,笑其詩"平側不解壓,凡言取次出"。"凡言"者,其中正有方言俗語在。敦煌曲内,則"凡言"往往有之,則平側未嘗不壓。寒山自評又曰"若遣趁宫商,余病莫能罷",敦煌曲則雖逞"凡言",乃叶宫商。王梵志、寒山等詩中,用凡言固甚多,但既不能叶宫商,較之曲辭之用凡言,顯有難易之别與夫主文主聲之異,實要點之所在也。

劉書有《俗務要名林》、《字寶碎金》,於唐人俗語俗字之義,頗多詮釋,惜皆殘闕。姜亮夫《敦煌卷子目次叙録》内,列伯二七一七號,寫本《唐人口語》殘卷。既曰"口語",内容必與此所録爲近。他日國内發表以後,則又可補劉書所載二種之不足也。再唐氏《校釋》謂《雲謡》用方音叶韻,如《柳青娘》"胸"與"芳"、"郎"等叶,"成"、"鶯"與"唇"、"門"等叶是。上文因羅常培《唐五代西北方》音所云,曾指出敦煌曲辭中之叶方音者若干,而未能詳。在論方言外,原應兼及方音一端;留俟深於此道者,有以明之。

(丁)與明清小曲之比較。——除上文引鄒祇謨《詞衷》語外,清田

同之《西圃詞説》亦曰："柳七亦自有唐人妙境。今人但從淺俚處求之，遂使《金荃》、《蘭畹》之音，流入《掛枝》、《黄鶯》之調。此學柳之過也！"《掛枝》謂《掛枝兒》，《黄鶯》謂《黄鶯兒》，皆明人小曲用調也。辭多俚質，與温韋一派之《金荃》、《蘭畹》，以穠麗深婉見長者，恰處於兩極端；而竟有人舉而混同之，故自來詞家，多認爲極不當有之事。不意自敦煌曲出世，此種成見，已不得不打破！因之，此處遂有第四種之比較，以詳其究竟。此事當分兩方面言之：一就定格聯章之諸曲比較，一就普通曲辭比較。前者明敦煌曲與明清小曲間之異與遠，後者則明其同與近。

上文已及：羅振玉等因《五更轉》調名與後世里巷小曲所用者相同，遂別之於《菩薩蠻》、《望江南》等以外；《十二時》與《百歲篇》，又受《五更轉》之影響，而連類及之；是用清代社會之標準，以衡定唐代之文藝，而反置唐代社會之情況於不顧，原甚不合。上文又及：大曲《阿曹婆》辭中，有部分字句，〔一〇一二〕、〔一〇一三〕與閨怨《五更轉》〔四〇六〕、〔四〇九〕相同；不但部分字句相同，既就二曲之全部風格言，自首至尾，亦復無别。失調名"十二月相思"〔六八七〕以下，亦同。王集既收《阿曹婆》之類爲"曲子詞"，而於同一風格之閨怨《五更轉》則不録，乃一突出之矛盾！原亦不合。《五更轉》等調非俚曲，上文所陳，理由已多；如諸調齊言多，雜言少，一也；用襯字極少，二也；内容十九宣揚佛教，使用並在宫廷與梵舍，三也；調屬太常所典，且未登《教坊記》，四也；來源多遠溯六朝，文士早已聲其辭，五也。兹再專就《五更轉》諸作之取材與修辭方面，檢討如下——

敦煌曲内《五更轉》之取材與修辭，用隋唐以來文藝作品之一般標準看，可以斷曰：通俗有之，俚俗未必。傳辭中既絶無市井情調，亦絶未用詭喻奇譬，如〔〇四一〕《菩薩蠻》等所有。去後世《五更調》之"村俗"、"粗俗"或"鄙俗"者尚遠！《十二時》、《百歲篇》二調，宋以後已鮮作，暫不比較。"十二月相思"之文字，較之袁暉十二月"閨情"，李賀"十二月樂辭"，謝良輔等"十二月"《憶長安》、《狀江南》等，詳上文第二章聯章四調一節之末。誠然通俗矣；但較之後世同體製之十二月小曲，在村俗、粗俗、鄙俗上，則依然有甚大之距離！清柴虎臣論詞有言曰：田同之《西圃詞説》，及江順詒之《詞學集成》七，均引。"旨取温柔，詞歸蘊藉。暱

而閨幃，勿浸而巷曲；浸而巷曲，勿墮而村鄙。"其義雖無取，足見前人於"通俗"與"俚俗"之間，嘗有判別；事實上此種判別，亦確乎存在也！鄭振鐸於《雲謡集》曾謂其"粗鄙之氣息，已不保存"；實則鄭氏《俗文學史》内所録之《五更調》、《十二時》諸篇，又何嘗有"粗鄙氣息"可言乎！

不經比較，其事難信。兹先列唐與明清之《五更轉》等共七種，每種衹録第一更。再列古今"十二月"小曲共五種，每種衹録四月及十一月。分别論證如次，彰明較著，不必有心人而后始知其異也。

(敦煌曲《歎五更》)"一更初，自恨長養枉生軀！耶娘小來不教授，如今爭識文與書?"〔四〇一〕

(敦煌曲《五更轉》閨怨)"一更初夜坐調琴，欲奏《相思》傷妾心！每恨狂夫薄行跡，一過抛人年月深。"〔四〇六〕

"君自去來經幾春? 不傳書信絶知聞。願妾變作天邊雁，萬里悲鳴尋訪君！"〔四〇七〕

(敦煌曲《五更轉》太子入山修道讃)"一更夜月良，東宫見道場。幡花傘蓋日爭光，燒寶香。"〔四一八〕

"共奏天仙樂，龜兹用宫商。美人無奈手頭忙，聲繞梁。"〔四一九〕

"太子無心戀，閉目不形相。將身不著轉輪王，只是怕無常！"〔四二〇〕

(明萬曆《詞林一枝》時尚《鬧五更・哭皇天》)"一更裏，靠新月，正照紗窗。虞美人，在誰家? 雙勸酒，唔唔唔！不想還鄉。罵玉郎，情性反，鐵打心腸！空撇下，一枝花，年紀小，唔唔唔！獨守房。"

"實指望，鳳鸞交，地久天長。到如今，害相思，害得我，唔唔唔！眼淚了汪汪。愁也自己當，悶也自己當。兀的不是《叨叨令》，割不斷，唔唔唔！心想才郎。"

(明天啓《掛枝兒・五更天》)"俏寃家約定初更到，近黄昏先備下酒共肴。唤丫鬟，等候他，休被人知覺。鋪設了，衾和枕，多將蘭麝燒。熏得個、香馥馥，與他今宵睡個飽！"

(清乾隆《萬花小曲・五更鼓兒天》)"一更鼓兒天，鼓兒天。我

男征西，不見回還。早回還，與奴重相見。丫呀！叫了一聲天，哭了一聲天，滿斗焚香，祝告蒼天：老天爺！保佑他早回還。早回還，奴把猪羊獻。丫呀！”

（清道光《白雪遺音嶺頭調五更》。“日落黄昏”）“一更裏，秋風刮刮的簷前鐵馬兒叮噹響。細聽聽：孤雁過南樓，梧桐葉落紛紛，不斷朝下墜，細雨兒紛飛。（白）細雨飛，細雨飛，心中好似玉郎回。手扒着窗櫺將他問，問了一聲‘誰呀’？却無誰。罷喲！”

“一更一點，正好意思眠。忽聽的蚊蟲，叫了一聲喧。蚊蟲，我的哥！蚊蟲，我的哥！你在外面叫，奴在繡房聽。叫的奴家傷情！叫的奴家痛情！枕邊的相思，越思越傷情！娘問女孩：‘這是甚麼叫’？一更裏的蚊蟲，嗡嗡子嗡嗡，叫到二更！”

唐曲簡樸，猶是五絶、七絶之規模；明清曲繁縟，始竭盡長短句之能事，亦即全用語體；並口吻、聲調，悉趨俚俗。明曲内，兼嵌曲調名，又有和聲；清曲内，和聲之外，兼有叠句、説白。而因娘問女，將蟲作哥，庶幾達於村粗鄙俚之高度！方清曲演至一百五十七字時，回溯唐調，始於二十四字而已。此一千年來，變化之迹，亦顯然可按也。於以知敦煌曲之《五更轉》，視敦煌曲之《菩薩蠻》、《望江南》等，固不得謂之俚俗；視明清小曲之《五更》曲，亦不得謂之俚俗。唐人又未嘗自别之曰“俚俗”，吾人若“俚俗”視之，别爲部署，毋乃進退失據乎！

更有上文曲調考證内所舉二事，頗耐尋味：晚唐沙門悟真曾作《五更轉》、《十二時》十七首，上河西節度，以頌德政與祥瑞；南宋明州僧曾作《十二時》，以贊長老。蓋言體制：則《五更轉》、《十二時》，既非成套之大曲，亦非成篇之變文，而似後來金元北曲中之“帶過曲”，但鋪陳十七首曲辭之長，原辭若經審訂，或尚不止此數。實非後來之帶過曲所能比；從吾人未見敦煌曲以前之眼光看，不得謂非新異之體。言内容：則對地方之統治者歌功頌德，甚至附會祥瑞，渲染靈異，其刻意逢迎，無所不至，與夫當時一般佛徒之夤緣執政，勢利多慾，均可想見。言音樂：則此二調在當時，必爲佛門、民間以及官吏一致所愛好；不然，爲獻頌者計，應不至於誤選獻者竭誠謳歌，而節度鄙夷不聽之曲也。更從此種體製，此種内容，此種作用，以推測其修辭之尺度，當益不難想象，其必須

通俗，但又絶不能村俗、粗俗、鄙俗，固勢所必至。

《十二時》明辭未見；清辭一二套，可資比較。爲證明其亦復通俗有餘，而絶不涉粗鄙用，亦於此略見之。《十二時》在《校録》内，已有七套：六套較短，且有殘闕；一套極長，且甚完整。〔五〇一〕以下。此套援用十二辰，作自然段落，却於最後，有六首總結；每辰必從光景幽明，人事動定説起，以漸及其他，結構謹嚴，一也。通體用三言、七言，絶少用襯；並無失粘、失韻、出韻，或同一首中複韻處，絶非粗製濫造，二也。但十之八用語體，輕快流利，入耳無滯；果能宣暢凡情，啓發衆悟，所以曰通俗有餘，三也。乃作者文言習染已深，筆端時弄駢偶；將詩入曲，亦駸駸乎晚唐風格；固未免有傷通俗，是其失處，但正可想見其去村粗俚鄙，實在太遠！殊説不到，四也。清辭如李炳作見《堅瓠七集》。句格、風格，均略如〔五〇一〕套，去粗俚同一遠甚，五也。

然則此二調，在晚唐五代兩宋之地位與作用，雖可以曰庸俗，而在庸俗之中，必已超越尋常，甚且非同時之《菩薩蠻》、《望江南》等可比，亦在意中，更何論後世里巷情調之《五更鼓兒天》，"蚊蟲我的哥"種種，詎足相擬乎！後世之《五更鼓兒天》等，倘亦有用以獻呈當時之統治者，如督撫、督軍、大帥，或以贄寺院長老，充作酬應文字者耶？或廣集四衆，高座堂皇，插入説白，自晨迄暮，儼若道場，經常作俗講歌曲者耶？固知敦煌曲中之《五更轉》、《十二時》，絶非後世《五更調》等性質之所同。玆所以不憚辭費，嘵嘵爲辨者，初非崇古而抑今，亦非排俗而尚雅，乃是則是，非則非，實事求是，不願混淆耳。

敦煌曲"十二月相思"，僅四月與十一月之辭較完，故專録此二月之辭相較——

(敦煌曲十二月相思)"四月孟夏漸漸熱，忽憶貞君無時節。妾今猶在舊日境，君何不憶妾心竭？也也也也！"〔六九〇〕

"十一月仲冬冬盛寒，憂君獨坐緑窗前。戰袍緣何不領去？愁君□□□□□。"〔六九七〕

(《西北民歌集》莊農歌蘭州四合四調)"四月裏呀哈、四啊月八，娘娘廟上嗎、求男女呀哈、把啊香插。人家們呀插香、是孟姜女就插香，唉喲麽！就求范郎啊孟姜。"

"十一月裏來這露呀冰的個霜呀,孟姜女送飯到路上哪。不哭我老子、是不呀哭我的娘呀,只哭我男人范西郎哪!"

(《文明小曲》打連成)"四月裏,天氣長,姐兒獨坐在繡房。春心動,無主張,咳呼咳! 想起連成美貌郎。咳呼咳! 咬銀牙,怨爹娘,思想起來淚汪汪。奴有心,命不强,咳呼咳! 難找連成配一雙。咳呼咳!"

"十一月,起寒風,連成這才把眼睁。俏佳人,女花容,咳呼咳! 病好十分長笑容。咳呼咳! 手拉手,坐坑中,二人這才把話明:'我想你,得重病,咳呼咳! 你來到,我病覺輕。'咳呼咳!"

(又二十四月"痰迷")"四月裏來痰迷發大水,我代小妹妹釣金龜。把他釣上來呀,與妹實實真難丢,嗳嗳嗳呀!"

"十一月痰迷大雪花兒飄,我看小妹妹楊柳腰。一把來摟住呀,妹呀,實實真難去,嗳嗳嗳呀!"

(又反"對花")"四月裏來什麽花兒開? 四月裏來芍藥花兒開。芍藥花都開了呀,想起我的哥呀,妹子呀。哥哥呀,妹子妹子妹子呀。四月裏來開的芍芍芍藥花都也不開,哼嗳,芍藥花花都也不開。七不楞登亦約咳! 八不楞登哼嗳咳! 一朵一朵連花花都也不開。"

"十一月裏來什麽花兒開? 十一月裏探春花兒開。探春花都開了呀,想起我的哥呀、妹子呀。哥哥呀,妹子妹子妹子呀。十一月裏來開的是探探探春花花都也不開,哼嗳,探春花花都也不開。七不楞登亦約咳! 八不楞登哼嗳咳! 一朵一朵連花花都也不開。"

一方面資料僅一套,又特殘缺;一方面資料固多,但仍難窺全貌。此處囿於一時所見,僅擷取百一,以相比較,縱有論列,竊恐難於中肯,亦即未足盡信。姑妄言之,可舉五點——

敦煌一套,作用在表現逐月之氣候,已詳上文論體裁及《校録》中各辭之後。此種特殊作用,或亦爲原始作用,後世同形式之小曲已無之。雖云已無,但每月節序之點明,依然必要。如上文所引四套,於四月,曰"四月八",曰"天氣長",曰"發大水",曰"芍藥";於十一月,曰"露、冰、霜",曰"起寒風",曰"大雪飄",曰"探春花",取徑不一。惟唐作事實上既不止一套,想亦絶不以此一種作用爲限耳。

歌辭句格向來定於樂曲。唐辭十二首，幾乎七言絶句，其所配之樂，想不出當時聲詩之樂類。後世辭調，大别爲三：一種七言四句略加襯字，顯然承襲唐辭而來。如《歌謡周刊》七三至九〇數號所載《孟姜女十二月花名》唱春調等。一種作“三三七七七”定型之長短句，同上廣西《孟姜女十二月歌》等。疑於唐辭中亦早有之；至於在唐代之一般歌辭中，此種句格最發達。一種乃普通長短句，如上舉四例是。但若剔去和聲與附腔之類，所剩仍是七言居多耳。如第一例原是“四月裏，四月八，娘娘廟上把香插。人家插香就插香，孟姜女插香求范郎”。原文恐有錯亂處。餘可類推。

唐辭和聲，當不止“也也也也”四字之所表現，更不止二月、四月有之；其被書手芟去者，必不在少。惟後世曲辭之和聲與附腔雖多，如第四例所示。要仍從千年前之始曲始辭，逐漸孳乳而來。唐辭中此“也也也也”四字，乃椎輪大輅，遺響宛然，今日猶及見之聞之，在曲辭考訂上看，實極可珍貴之資料也！

上列後世四曲中，一、二演故事，三、四不然。敦煌曲此套雖亦不然，但在唐代一般歌辭中，演故事已極盛行，料此一體，必亦不免；且俟新資料之發現，有以證實耳。

上四點尚非修辭之本身問題。以言修辭，則敦煌此曲，大致猶是《雲謡集》中《鳳歸雲》之情調耳。所異者：十二月云云，本屬於反覆叮嚀之性質；有一首辭決定規格後，餘辭祇須點明節序，雖略易數字，便可充數。敦煌此套正如此，故十二首内，辭旨重沓處甚多。《鳳歸雲》等調，本非定格聯章，本不同此性質此點自亦異趣。乃後世同類型、同性質之小曲，因出於民間更普遍之自然謳謡，而作者文藝修養更差之故，進而在同首之中，亦復反覆多而發展少；上列第四例“反對花”所示，即甚顯著，敦煌曲未之有也。敦煌曲在七言四句之結構中，風格畢竟婉約；後世凡不用齊言者，一味口語，遂爾恣肆。蓋一則猶“貞君”與“妾”之姿態，全辭中，稱“貞君”凡四，餘皆稱“君”；稱“賤妾”凡一，餘皆稱“妾”。一則已“哥呀”、“妹子”之姿態；前者通俗而已，後者始躋於村粗俚鄙，與古今《五更轉》調比較之結果，初無二致耳。

以上定格聯章之比較已畢。若就一般敦煌曲看，則正相反：有確具

後來明清小曲之濃重氣息者。我國歌辭中有此一體,實肇端於唐。過去所定之詞曲界限,固更覺無從説起,即元曲文章向來認爲完全創體者,亦有考慮必要。兹擇其尤者廿五首,列目如次,可從《校録》中一一按其真相——

《竹枝子》〔〇〇八〕、〔〇〇九〕　《破陣子》〔〇一二〕
《柳青娘》〔〇一九〕　《拜新月》〔〇二四〕
《抛毬樂》〔〇二六〕　《魚歌子》〔〇二八〕、〔〇二九〕
《菩薩蠻》〔〇四一〕　《山花子》〔〇七五〕
《臨江山》〔〇七七〕　《望江南》〔〇八六〕
《望江南》〔〇八七〕　《魚歌子》〔一一三〕、〔一一四〕
《雀踏枝》〔一一五〕　《送征衣》〔一一七〕
《别仙子》〔一一八〕　《南歌子》〔一一九〕
《南歌子》〔一二一〕、〔一二二〕　《南歌子》〔一二四〕
《失調名》〔二〇六〕　《失調名》〔六八八〕、〔六九〇〕

此種氣息之形成,或在内容,或在意境,或在取材,或在寫法。凡四項具備者,其有類於明清小曲,固無待言;即四項之中,能有二三,亦自與之相接近。若就此廿五首範圍,向明清小曲内,廣泛求之,不難一一得其同形質之作品。下所舉例,尚因於明清小曲接觸之面不廣,致其相互交映處,未臻理想。蓋以每辭爲單位,其中數句相合者甚多,而通首神似者則甚少耳。

敦煌曲《南歌子》

"斜凴朱簾立,情事共誰親?分明面上指痕新。羅帶同心誰綰?甚人踏斷裙?　蟬鬢因何亂?金釵爲甚分?紅粧垂淚憶何君?分明,殿前實説莫沉吟。"〔一二二〕

"自從君去後,無心戀别人。夢中面上指痕新。羅帶同心自綰;被猻兒踏斷裙。　蟬鬢朱簾亂,金釵舊股分。紅粧垂淚哭郎君。信似南山松柏,無心戀别人。"〔一二三〕

明小曲《劈破玉》見萬曆間小曲集《玉谷調簧》。

"小賤人生得自輕自賤!娘叫你怎的不在跟前?緣何諕得篩糠戰?因甚的紅了臉?因甚的掉了簪?爲甚的原由,甚的原由兒,

揉亂青絲纂?”

“苦娘親！非是我自輕自賤。娘叫我,一時不在跟前。因此上,走將來,諕得心驚膽戰。搽臙脂紅了臉;耍秋千掉了簪。牆角上攀花,角上攀花,娘！掛亂了青絲纂。”

唐辭問答在男女間,明辭在母女間,論其機局、取材、修辭則一。後者未必有意剿襲,應是一種自然之因襲,自古相傳如此耳。

敦煌曲《菩薩蠻》

枕前發盡千般願,要休只待青山爛！水面上秤錘浮;直待黃河徹底枯！　白日參辰現;北斗迴南面。休即未能休,且待三更見日頭！〔〇四一〕

明小曲《掛枝兒》見天啓崇禎間馮夢龍輯《掛枝兒》。

“要分離除非是天做了地;要分離除非是東做了西;要分離除非是官做了吏。你要分時分不得我,我要離時離不得你。就死在黃泉,也做不得分離鬼！”

二辭雖表面取材,虛實異趣,但造境則一。唐辭設喻奇詭深曲,已爲金元明清曲境,開得廣大法門！事實昭然,無可否認。當於小曲中,另求其實際設喻者相對照;敦煌曲《山花子》:“西江水竭南山碎,憶得終日心無退。”亦同此例。上列《掛枝兒》之比,猶非理想。

敦煌曲《南歌子》

“爭不教人憶? 怕郎心自□。近來聞道不多安,夜夜夢魂間錯,往往到君邊。　白日長相見,夜頭各自眠。終朝盡日意懸懸。願作合歡裙帶,長繞在你胸前。”〔一二四〕

清小曲《滿江紅》見王廷紹《霓裳續譜》卷二。

變一面青銅鏡,常對姐兒照;變一條汗巾兒,常繫姐兒腰;變一個竹夫人,常被姐兒抱;變一根紫竹簫,常對姐櫻桃。到晚來品一曲,纔把相思了,纔把相思了！

唐曲之末二句,便可推衍爲清曲一首。於此知:將比作賦,以廣求深,是小曲得力法門之一。把握要點,盡量舖張,不患讀者情緒之不深深入彀！前列《菩薩蠻》〔〇四一〕亦用此法,是在善體之耳。

此外尚有在敦煌曲猶蘊藉婉約、忍俊不禁,入明清小曲,則恣肆無

忌、傾渲無餘者，顯然二者在修辭上，猶處於對立地位。此種情形，苟不得内容、取材，一一皆同之資料，不易表現——

敦煌曲《天仙子》

"……犀玉滿頭花滿面，負妾一雙偷淚眼。淚珠若得似真珠，拈不散，知何限！串向紅絲應百萬！"〔○○五〕

明小曲《劈破玉》見萬曆間《詞林一枝》。

"爲冤家，淚珠兒落了千千萬，穿一串寄與我的心肝。穿他恰是紛紛亂。哭也由他哭，穿時穿不完。淚眼兒枯乾，淚眼兒枯乾，乖！你心下還不忖！"

蓋二者在曲調方面，體製畢竟不同：一則早期之燕樂，一則晚期之曲樂；一則爲早期之長短句詞，簡短嚴整，故其修辭上之恣肆方面，究有限度；一則爲晚期之曲調，在長短句之構造上，已幾經寬縱，襯字、襯句，已達最高度，故其修辭也，言粗莽則可以轉而爲豐滿，言細緻亦可以轉而爲繁縟。——斯又二者在同與近之中，復存在有遠與異也。

（戊）與漢魏樂府之比較。——隋唐燕樂歌辭，上與齊梁樂府之間，因時代相銜，故關係密切，尤偏在音樂方面，顯而易見，無論矣。至與漢魏樂府之關係，昔人頗好言之，以發抒其文學史觀，例不勝舉。遠如王應麟《困學紀聞》云："詞曲者，古樂府之末造也。"王灼《碧雞漫志》云："古歌變爲古樂府，古樂府變爲今曲子。"近如曹元忠《彊村叢書序》云："唐五代宋金元之詞，漢魏六朝之樂府也。"皆是。惟凡此所言，大都空洞無物，遂覺其言無足輕重。亦多因過去流傳之唐五代詞，大半爲文人之擬作，較諸民間之自然寫作，或創音調者之原始歌詞，殊覺生氣不充，而體制陳熟，不適宜與漢魏樂府對比。至於敦煌曲之材料，則大不然：早有俗文學或民間文藝之稱，顯然與摹擬之作不同，用作此種比較之研究，可謂最宜！兹姑作初步之試驗，雖不必有當，要已不蹈空洞無物之弊矣。

上文所列明小曲《掛枝兒》，在修辭上之設喻奇詭，乃遠合敦煌曲《菩薩蠻》〔○四一〕之遺轍，顯然不可否認，已覺難得。但若取漢鐃歌十八首内之《上邪》，以較此《菩薩蠻》，則同樣設喻之方法，《上邪》又遠在敦煌曲之前約千年，即早已用之。其辭曰——

"上邪！我欲與君相知，長命無絶衰！山無陵；江水爲竭[①]；冬雷震震；夏雨雪；天地合；——乃敢與君絶！"

十八首中，如《芳樹》、《有所思》、《上邪》，内容皆怨婦之思。其辭大都迅奮激昂，讀之令人神王；有時又辛辣沉痛，不堪卒讀。《芳樹》與《有所思》，後人猶有擬作；惟《上邪》不然，《樂府詩集》可驗也。而不圖《上邪》之作法，越唐迄明，兩千餘年，固暗中流貫於民間文藝之中，脈絡分明，灼然可覩！今日排比三辭，以合觀之，不能謂非我國歌曲中之一段奇文異彩。即文學與民俗之間，升沉流變之迹，亦可於此得其梗概也。

更因敦煌曲内容之廣泛，所具社會實際性之分明，乃至大曲體制與和聲作用之完備等，又令人聯想及漢魏樂府之相和歌辭，彼此類似之點頗多。漢魏相和歌辭中，有所謂古辭，約三十三首，皆無名氏之作，《晉書》樂志指爲"街陌謳謠"者是也。此與敦煌曲多數爲胡夷里巷之聲，彼此根源正相類，乃比較研究上最重要之一點！此在歷史中一先一後、根同而體别之兩組民間文藝，今既因緣際會，相值於民間，從研究方法言，自不能不將雙方聯繫以觀，着重表其同異；不然，敦煌曲今日之既發現，與當初之未發現，在我文藝探討之發揮與運用上，究有幾何區别歟？

兹將雙方可以比較之點，納爲一表。凡完全無關修辭者，僅就表中略見梗概已足，不再有説明。其涉及修辭，或半涉及者，則有襯字、叠句、分章、長短篇、齊雜言、平仄韻諸點可述。《好住娘》之和聲，極似漢魏樂府《上留田》，已見上文第二章。

相和辭《平陵東》，乃"三三七"句法四解。但次解曰："刲義公在高堂下，交錢百萬兩走馬。""在"字分明爲襯。《雞鳴》全部五言，祇雜一句"堂上有雙樽酒"六言，"有"字亦分明爲襯。《西門行》六解，前三解之原始句法，可能一律作"三三五四"，二平韻。今第二三解，乃多一二字，亦可能皆襯也。由此推知：相和辭中，襯字必尚不止此，他篇亦有，特在多種原因之下，已被芟削耳。如漢魏樂府相傳尚有本辭與奏樂歌辭二種之分，六朝樂府已無。又原有聲辭合寫辦法，後來去聲存辭，亦不無誤芟之處。《文心雕龍》稱左延年閑於增損古辭，多者則宜減之，明貴約

---

① 今校："爲竭"，原作"可竭"，據乾隆武英殿刻本《宋書》改。

也。所減必多。敦煌曲内，惟襯字之一説，可以代替律寬説、泛聲説、字數不定説及"又一體"説等。倘於此事猶致懷疑者，請看《平陵東》等用襯之情形，當釋然！

歌曲 項目			漢魏相和歌辭	敦煌曲
性質			多數爲街陌謳謡。	多數爲里巷歌曲。
地域			趙代秦楚	關中隴西
作者			屬於社會之多方面。	儒釋道醫俠工商蕃漢男女等，甚雜！
傳本之訛奪			甚少，僅《豫章行》闕十三字。	極多！
聲	來源		周秦之遺。	東南中夏之音，合西北胡夷之樂。
	和聲		"董逃"、"羊伊吾"、"伊那何"、"乎……梧"等。	"好住娘"、"魯流盧樓"、"現練現"等。
辭	襯字		如《平陵東》、《西門行》等所有。	襯字、襯句甚多。
	叠句		如《西門行》、《東門行》所有。	如《歸去來》所有。
内容	社會	苦戰	《從軍行》	《洞仙歌》、《破陣子》等
		苦役	《飲馬長城窟》	《搗練子》、《何滿子》
		惜才	《豔歌行》	《酒泉子》
		母愛	《婦病行》	《十恩德》
		專愛	《秋胡行》、《羅敷行》	《鳳歸雲》
		孤苦	《孤兒行》	失調名"十四十五上戰場"
		狹斜	《相逢行》、《長安有狹斜行》	全部伎情之辭
		頌祝	《董逃》	《感皇恩》等
	思想	出世	《豫章行》、《怨思行》、《西門行》等	《百歲篇》、《十二時》
		求仙	《王子喬》、《善哉行》、《步出夏門行》	《婆羅門》、《謁金門》
		行樂	《江南》、《長歌行》	《西江月》、《泛龍舟》、《鬬百草》
		安貧	《東門行》	《謁金門》
		委命	《滿歌行》	《浣溪沙》

續　表

<table>
<tr><th colspan="3">歌曲
項目</th><th>漢魏相和歌辭</th><th>敦煌曲</th></tr>
<tr><td rowspan="4">體裁</td><td colspan="2">雜曲</td><td>最短者兩句一解，如《燕歌行》。</td><td>最短者兩句一首，如《散花樂》。</td></tr>
<tr><td rowspan="3">大曲</td><td>組織</td><td>曲前有豔，後有趨與亂。</td><td>歌、排遍、入破、徹。</td></tr>
<tr><td>形式</td><td>“一解”、“二解”……，最多五解。</td><td>“第一”、“第二”…… 最多六遍。</td></tr>
<tr><td>舞</td><td>有。</td><td>有。</td></tr>
</table>

相和辭《西門行》六解之五，乃“自非仙人王子喬，計會壽命難與期”二句，重叠一遍，作爲四句。《東門行》第二解末三字重叠；舊以此重叠之末三字，屬第三解，爲首句。若從辭句之音節求之，以作第二解末尾之叠句爲是。第三解末三句，叠成第四解之前三句。敦煌曲《悉曇頌》内，雖有數首曾叠三字之句，乃和聲之叠，非本辭之叠。惟有《歸去來》“出家樂讚”六首，〔一九〇〕以下。叠末三字爲和聲，雖爲和聲，已屬本辭之叠矣。唐歌辭中，類此之叠句，有皇甫松《抛毬樂》二首，在《尊前集》内，尚保存之。曰：“輕毬墜越綃，墜越綃。”“真珠繡帶垂，繡帶垂。”《詞譜》因引《東門行》之“賤妾與君共餔糜，共餔糜”，指爲“叠句和聲”之先例。顧《抛毬樂》之此項叠句，尚在辭間，不在辭尾；其與《東門行》“共餔糜”之體製悉符者，要推《歸去來》“出家樂讚”之和聲耳。無論叠句或和聲，皆以聲爲主，初非辭之事。如爲樂譜中所附見之歌辭，自可以見之；如在一般主文之詞集中，每被芟削或省略。相和歌辭中，今所得見之叠句，雖比較爲多，究不能信其已悉載無遺。至於敦煌曲内，此種芟削省略之情形，乃其顯著。以上數義，已略見於上文曲調考證章、佛曲四調節。安知大曲《何滿子》不原有叠句？雜曲中，除《歸去來》而外，又安知不尚有他調，亦原備叠句乎？

相和辭《長歌行》“仙人騎白鹿”首，前十句言求長生，一韻；後十二句换韻，且换意，專叙遊子，與前十句截然兩事，明明二章，而自來合併之在一題之下，認爲一章。上述《平陵東》，亦明明一曲四解，而傳本亦不注解數。類此尚有。可知敦煌曲内《喜秋天》之爲一首，抑四首，《魚美人》、《搗練子》、《望江南》、《雀踏枝》等之爲單片，抑雙叠，

應兼從辭意兩方，詳爲分析判斷，不僅掌握用韻同異之一種標準爲已足也。

相和古辭卅三首中，齊言多，雜言少。雜言九首，占百分之二十七。敦煌曲反之：齊言僅占百分之十七。齊言中：四、五、六、七、言，相和辭皆有；敦煌曲僅有五言、七言者。——此皆樂曲歌辭在歷史上必然之演進也。雜言中，相和辭以"三三七"，"三三五四"，"三三七七"，三種句法最簡短。以"三三"起，乃雜言歌辭中最早之一種形式也。敦煌曲如《蘇莫遮》、《魚歌子》、《擣練子》、《鄭郎子》、《更漏子》、《十二時》輔曲及失調名〔二〇七〕、〔二一二〕等，均如此。而"三三七七……"則又爲唐代變文，乃至後世諸種講唱體中，最通行、行之最悠久之句調。俞平伯於《雲謡集》行世十年以後，寫《詩的歌與誦》一文，痛詆唐人不改變律絶詩作長短句詩，以逐聲變之曲折，認爲文言文性質内所藏一種"天生的惰性的表現"。又謂詞曲之興乃附庸，若以混詩，則賓主舛謬。對三百篇四言之凝成漢魏六朝詩，一之以五言，並致不滿。其意在恨前人不早作如過去新詩人之白話詩，故唐代雖有如敦煌曲者，雜言多至百分之八十三，且不用四言之齊言，因既屬詞曲範圍，遂與詩人無關，認爲仍不足以贖其詩人已得之罪。誠不思近世之白話詩，根本未曾合樂歌唱，何足以代替過去音樂文藝中之四言、五言、七言、長短句？復忽於社會發展之理，與文化形質之分，及聲詩與詞曲之正確關係，乃至賓主反成，而勤惰倒置，要爲快意之論而已！

燕樂歌辭之叶韻，時代愈早，平韻愈發達。例如下表在敦煌曲與《尊前》、《花間》之比較中，敦煌全用平韻者占百分之六十五，特多！平仄兼叶與全用仄韻者，比例幾乎相等。平仄兼叶之調，以《花間》最多，此乃過渡階段。入北宋，則叶仄者漸增，而叶平者漸減。於此證明：敦煌曲之時代，的確較早。此表内並將漢魏相和古辭情形，列在第一横行，同作比較，似乎不倫；惟亦可看出古代民間歌辭之叶平韻者更多，占百分之六十六；全叶仄韻者，百分之三而已。而平仄兼叶之辭調，要以在敦煌曲之時代，最不發達。此數點，可供研究我國中古近古音樂演變者參考。

歌曲 \ 百分比 \ 平仄韻		全平韻	平仄兼叶	全仄韻	合計
相和歌詞	調數	22	10	1	33
	%	66	30	3	
敦煌曲	調數	43	11	12	66
	%	65	17	18	
尊前集	調數	23	16	16	55
	%	42	29	29	
花間集	調數	33	24	16	73
	%	45	33	22	

相和歌辭之音樂,與敦煌曲之音樂,相去甚遠。歌辭之體制,當然各從其音樂。前者有(甲)短章,(乙)長篇,(丙)每解較短之大曲,(丁)每解較長之大曲,共四種,非後者所能比。因前者長篇最長之《孤兒行》,二百七十二字;後者最長之《傾杯樂》,僅百十一字而已。前者大曲每解最長如《陌上桑》,百二十五字;後者大曲每解最長如《阿曹婆》,五十一字而已。毛奇齡《皇言定聲録》載唐人唱《孤兒行》之"節解序譜",乃配以唐大曲之全套音節,分散序、拍序三、摰拍、促拍、長拍、散煞共八節。可見相和歌辭中之大曲,固相當於敦煌曲之大曲,即其雜曲之長篇,亦幾乎相當於後者之大曲。因此,相和歌辭之文字,能鋪陳、馳騁,敦煌曲之普通雜曲及大曲,均不能;波瀾氣魄,遂皆不及。賴有定格聯章者,少則五首,多則十五首;更有所謂"聯章講唱"者,雖不演故事,而可以賡續歌唱至百首以上,始覺境界寬闊,作者騰踔向前,不受局限。雖今日傳辭,僅有一套,尚不盡合理想,如内容早於佛辭;十二段正文多重複語,未成嚴密之系統等。惟既燦然有此一格存在,則文字方面,可望他日更有新發現,足以超過已有者耳。至於唐大曲之主體,本在樂曲,其次爲歌舞,辭其末也。如所傳盛唐五大曲之文字,雜取時人詩篇,聯綴而歌,漫無條理,殊不足道。但敦煌大曲之辭竟不然:首先無竄借成文,濫充篇幅之弊;篇篇皆即事稱題之作,且均精切可誦,下文品藻内所謂"尖新"是也。《蘇

莫遮》詠五臺,於富贍、精細、流麗均有之;《何滿子》情調激昂,聲響悽厲;兩篇最勝!《鬬百草》之閑雅,《阿曹婆》之熱烈,《劍器詞》之健壯,亦皆各見所長,不傷冗濫,無愧於相和歌辭之諸大曲也。

就雙方之短章,或大曲之各解,錯綜以較,則《薤露》、《蒿里》之哀促,於《百歲篇》、《十二時》内有之;《江南》之重叠自然,於《鬬百草》内有之;《董逃》之鋪陳歷落,於《蘇莫遮》五臺辭内有之;《豔歌何嘗行》之紆迴婉曲,於失調甲之《再相逢》〔二〇六〕、《魚歌子》之上王次郎〔一一四〕内有之;《白頭吟》之比興怨慕,於《送征衣》〔一一七〕内有之;——敦煌曲似無多讓焉。惟相和辭中,多用驚歎啓發之語調,故覺其激昂迅奮,震蕩人心;而敦煌曲則大體較爲和易。如《西門行》内有"當待何時"、"何能坐愁拂鬱"、"何不秉燭遊"、"年命安可期"等;《白頭吟》内有"何嘗斗酒會"、"何嫋嫋"、"何簁簁"、"何用錢刀爲"等,皆可見之。此敦煌曲修辭上之所無也。敦煌曲之作者,似猶怨而不怒;相和辭曰"來日大難,口燥脣乾";曰"我欲不傷悲不得已",可知其已不然。此各有其不同之政治背景與社會生活情緒使之然,初不必謂如敦煌曲者,即爲"盛世之音"耳。

品藻

賡續修辭之探討後,自可試爲技術上之品藻。惟品藻殊難全廢主觀,欲其於事有當,爲不可少,殊不易易。近人於敦煌曲之欣賞,尚無具體意見;衹一鱗半爪,或漫不經心之表示而已。資料既少,故不加選擇,並上文已曾略見者,共若干條,彙録如下——

王國維之説——

"此一首,《雲謡集·天仙子》〔〇〇五〕情詞婉轉深刻,不讓温飛卿、韋端己,當是文人之筆。其餘諸章,語頗質俚,殆皆當時歌唱脚本也。"——《東方雜誌》十七卷八號,《敦煌發現唐朝之通俗詩及通俗小説》。

"《天仙子》詞特深峭隱秀,堪與飛卿、端己抗行。"——《觀堂集林》二十一。

“别字聲病，滿紙皆是。”——同上評《菩薩蠻》〔〇五二〕、《望江南》〔〇八八〕。

朱祖謀評《雲謡集》——

“其詞樸拙可喜，洵倚聲椎輪大輅！”——《彊村遺書・雲謡集雜曲子跋》。

張爾田評《雲謡集》已詳上文論時代引，兹再摘數語。——

“《望江南》云：‘天上月……’其詞格極似《雲謡集》。……柳詞作風，固與《雲謡集》相近，謂柳詞即從唐人此種詞格蜕化而來，則可；謂《雲謡集》作者，與柳同時，似不可。”

鄭振鐸之説——

“唐五代詞存於今者，於《花間》、《尊前》及《二主詞》、《陽春集》外，寥寥可數。今此本復現於人間，可稱研究唐五代詞者的大幸！抑其中作風，儘多沉鬱雄奇者，不全是靡靡之音。蘇辛派的詞，我們想不到在唐五代的時候是已經有人在寫作了。這個發見，是可以使論詞的人，打破了不少的傳統的迷障的。”——《世界文庫・雲謡集雜曲子》跋。

“這《雲謡集》已是文士們所編集的東西了，故多半文從字順，相當雅緻，和一般粗鄙的小曲的氣息不同；但也還能看得出其初期的素樸的作風。”——《中國俗文學史》五。

“這些詞《雲謡集》中，没有一句不是文從字順的。且我們已有了不少華雅的文句，若‘華燭光暉，深下幈帷’、‘悲雁隨陽，解引秋光’、‘高捲珠簾垂玉牖’之類。”——《敦煌的俗文學》。

“民間的風趣，却是更爲濃厚的。”——《中國俗文學史》評《内家嬌》、《拜新月》。

“民間的作風，便保存得更多。”——同上，評《魚歌子》上王次郎及《長相思》三首、《雀踏枝》二首。

“這些雜曲，指《歎五更》、《十二時》等。當有情歌之類的抒情詩在内。但今所知者，却都爲教訓式的勸孝文或禪門《十二時》之類，毫無文學的價值！希望將來敦煌文庫全都整理後，或可於中得到些美好的民歌。”——《敦煌的俗文學》。

"《歎五更》、《十二時》……渾渾噩噩，有時簡直是不通！"——同上。

"純粹民間的曲子，一定是很粗鄙的，不能成辭的。例如敦煌所發見的唐末五代的《歎五更》、《十二時》。"——《讀書雜記・掛枝兒》。

"《太子讚》……僅寫雪山的景色，已用了這大段的文字了。如'千年舊雪在溪谷'〔二二七〕諸句，寫景也寫得很是不壞。"——《敦煌的俗文學》。

龍沐勛評《雲謠集》——

"詞俱樸拙，務鋪叙，少含蓄之趣；亦足爲初期作品，技術未精巧之證。且三十首中，除怨征夫遠去，獨守空閨之作外，其他亦爲一般兒女相思之詞，無憂生念亂之情，亦無何等高尚思想。"——《詞學季刊》創刊號《詞體之演進》。

"樸質無華，故未見稱道於文人學士之口耳。"——《中國韻文史》。

趙尊嶽評《雲謠集》——

"緬維當日，此三十首，或出於歌樓酒人之口吻，或即爲伎家操索之群工，見有舊譜，爲撰新歌，率意取男女愛悦，傷離惜别之情事，緯之以音節，被之於歌筵。推其用心，正不在文字之求工，而務合於管色。乃此不必求工之作，有天籟以傳其至情，有風會以範其文字。適以行俗之便，遂極行遠之長。一時聞者，既加激賞，閲世久遠，更令讀者驚其樸茂，爭相著録。此固爲當日作者之所不及料也！"——《讀詞雜記・雲謡集雜曲子跋》。

張長弓之説——

"以前我們見到晚唐的詞，都是出於有名文人之手，多以典雅爲歸。這些曲子詞，雖然也有典雅語，然民間的土氣，還未失去。這是真正民間的詞。"——《中國文學史新編》第五十節。

唐圭璋之説——

"雖有俚俗之作，然亦有豔麗深厚之作，足與《花間》抗行。"——《雲謡集雜曲子校釋》。

"語雖俚俗,情則真摯。"——《敦煌唐詞校釋》評羅書、劉書所載佛辭以外之諸辭。

陰法魯之說——

"抒情的作品,纏綿坦率,幽思洋溢。一般的作品,信口信手,出語自然。所表現的所含蘊的是何等的真實,何等的豐富!"——王集序。

"寥寥數語,指望江南〔○八六〕傾吐出她們内心的悲哀與積憤。"——同上。

王重民之說——

"詠敦煌事者,詞不華藻,然意真而字實。……其言閨情與花柳者,尚不及半。然其善者,足以抗衡飛卿,比肩端已。至於'鑾駕在三峰,天同地不同','生死大唐好'等句,則非飛卿所能道出。即《秦婦吟》秀才,亦何曾有此真誠熱烈!"——王集叙録。

綜上諸說,敦煌曲之短處,乃質俚,有聲病,即平側不壓。粗率,所謂椎輪。務鋪叙,少含蓄,技巧不精,無高尚思想,出於歌樓酒人口吻,甚至惡劣不通,或全無文學價值;長處則在間有婉轉深刻者,深峭隱秀者,纏綿坦率者,真誠熱烈者,沉鬱雄奇者,渾渾噩噩者。一般優點爲樸拙、素樸、樸茂、天籟自然,民間土氣尚未失去,合於管色。其内容則具至情,真實而豐富。换言之:就已固定之詞的觀點論,敦煌曲——唐五代詞之一部分——其短處在不類後世之詞,而反類後世之曲。由此更可以作反面觀曰:就已固定之曲的觀點論,其長處在不類後世之南曲,而頗有後世北曲與小曲之風。鄭振鐸就民間小曲之觀點論,乃覺《雲謡集》已經文從字順,相當雅緻,僅存初期的素樸作風而已,粗鄙之氣息,已不保存。此與朱、龍輩作純詞論者,恰恰相反! 龍鄭二氏均有"初期"之說。唐氏在《敦煌唐詞校釋》一篇後,立"初期詞"一名,說尤具體,而與龍、鄭不盡同。龍、鄭將初期與所謂素樸及技術未精巧之兩點相結,一若初期作品必然素樸,技術必然不精,而後期作品必然相反者。殊不知發生在後之金元北曲,或後來之小曲,依然素樸;發生在前之晚唐五代小詞依然華縟;北曲、小曲則始終素樸;小詞則始終華縟。此乃文體性質之分,不因時代之先後而變。布帛始終布帛,錦繡始終錦繡,不分

古今也。再如上文所列《菩薩蠻》"枕前發盡千般願"一首〔〇四一〕,若以純詞的觀點論,斷爲技術未精巧;若以北曲或小曲之觀點論,則深切沉痛,真誠熱烈,正是技巧之高處、精處!——二者適得其反。至於鄭氏所謂"沉鬱雄奇"者,究不知指何調何辭而言;甚且認爲蘇辛一派,乃曰"發現",抑亦異矣!金元曲派,向不能與蘇辛詞派,混爲一談,否則前人早已混之矣。從此點以推,當知敦煌曲之質俚粗率,絶非蘇辛詞。華連圃《戲曲叢談》謂《鳳歸雲》"體格似詞,而語則曲也。……意味終有别"。又指《洞仙歌》:"與後世曲之體式意味全同。"又指《雀踏枝》:"與後世戲曲同者尤多。"較以上諸家之見,均覺中的。

既然技術觀點不同,所論之是非短長遂異,勢必各有所偏,均不可信。欲得較公允、較確當之技術批評,當非先得較公允、較確當之技術觀點不可。此項觀點,何自而發乎?曰:有二:一發自唐人,一發自吾人。

敦煌曲,乃唐代小部分屬五代。一種配合樂舞之歌辭也,配合樂舞之歌辭,所以刺激人之靈感或官能者,首在其所寄託之聲樂與舞容。至於歌辭本身之作用,在當時必與其他之徒辭或啞辭不同。蓋一則在場上,一則在案頭;一則求其耐唱,一則求其耐讀也。清李漁《窺詞管見》語。用在場上之歌辭,其文字之標準,高固無庸,鈍亦不可。惟有借用《雲謡集·内家嬌》語,"歌令尖新"之"尖新"二字,庶乎允當。"新",已重在有刺激之功能;"尖",更刺激之尤!在清歌妙舞之中,其歌辭入耳,倘頓具刺激,便合需要;若必待揣摩咀嚼,用以尋其妙諦者,無此暇也,故亦非所尚也。疑唐人對於曲子詞、著詞,甚至大曲之辭,與確定主聲、用以悦人,而非享神之一切樂府、樂章,大要皆求其尖新而已。其次,凡急就以宣達聲容者,雖用詞人現成之雜詩以充之,亦無不可,不必有特撰之篇。則其文字之標準,將更低於尖新,無所謂也。王灼《碧雞漫志》稱李清照詞:"曲折盡人意,輕巧尖新,姿態百出;閭巷荒淫之語,肆意落筆。"此數語,若移以評敦煌曲中之《雲謡》諸作,亦頗近似。沈義父《樂府指迷》謂"作小詞只要些新意,不可太高遠",與唐曲尖新之標準亦正合。清李調元《雨村詞話》能賞魏承班《訴衷情》"皓月瀉寒光,割人腸",以爲"尖刻而不傷巧";因謂"詞非詩比:詩忌尖刻,詞則不然"。又謂"陳

後山詞,喜用尖新字,然最穩。"此説若用以評敦煌曲,亦庶幾近之。然雨村之詞與話,向不爲近代正統詞家所重,且鄙之爲不知而作。蓋其詞話中,凡於詞之入曲境者,及俳體而用方言俗語者,稱引獨多,遂蒙此譏。其自序中,又謂長短句非詩之餘,乃詩之源,與常説相反。凡此皆見李氏當日於詞之體會,却去敦煌曲不遠,去盛唐長短句之情形不遠,斯絶非後來輕之、譏之者所及料矣!"尖新"之義,参看下文考屑。

吾人對於唐代此種配合樂舞之歌辭,今日既不得聞其聲,復無從睹其容,僅能就其文學之殘存部分,作案頭之賞玩而已,即當毋忘其本質原爲樂舞之歌辭,賞之要必在此。應闢除對於詞章所慣用、離開音樂而獨立之看法,如所謂"晚唐五代詞"、"兩宋詞"、"金元北曲"、"元明南曲"、"明清小曲",乃至初期、後期、齊言、雜言,種種成見,一概不必加於敦煌曲。於是所以講意境,講寄託,講婉約,含蓄、重、拙、大之諸標準,自亦無所用之。吾人在對敦煌曲潛心諷詠,或頓觸機樞,欲有以自剖其直接觀感時,仍當用唐人所自用之"尖新"二字爲尺度,庶不違其本旨。譬猶古鼎彝,原所以祭享或烹飪者,今不復演其祭享烹飪等用,而僅摩挲拂拭,供諸案頭,以插花養魚;若反就插花養魚之得失,以衡其當日製器之精粗巧拙,詎得當乎!然則褒之謂爲抗衡温韋,猶因温韋之作,亦樂舞之歌辭也;至於貶之謂爲惡劣不通,則未悉應作如何紆迴曲折之解釋,而後始能中矣。胡適《敦煌雜録》序中,評《好住娘》曲(〔一六九〕以下)曰:"這種曲子,是很惡劣不通的!"

若循"尖新"之標準,試訂一篇《敦煌曲選》,以供一般人在技術上之認識,而不必求體裁與格調各方面之具備者,則下列三十二首,似不可少——

《天仙子》三首〔〇〇五〕至〔〇〇七〕

《竹枝子》一首〔〇〇九〕

《内家嬌》一首〔〇二三〕

《魚歌子》四首〔〇二八〕、〔〇二九〕、〔一一三〕、〔一一四〕

《菩薩蠻》四首〔〇三六〕、〔〇三七〕、〔〇三八〕、〔〇四一〕

《浣溪沙》一首〔〇六一〕

《臨江山》一首〔〇七六〕

《望江南》二首〔〇八六〕、〔〇八七〕

《蘇莫遮》一首〔一〇九〕

《雀踏枝》一首〔一一五〕

《別仙子》一首〔一一八〕

《南歌子》一首〔一一九〕

《失調名》一首〔二一三〕

《十二時》六首〔五二二〕、〔五五六〕、〔五五七〕、〔五九〇〕、〔五九一〕、〔六一二〕

《何滿子》四首〔一〇一四〕至〔一〇一七〕

標準雖定爲尖新，而讀者於欣賞技術之主觀，仍難完全一致。在五百四十五曲中，雖按同一尖新之標準，其所取捨者，必仍不免因人而異。今有上列之目，亦不過便於商榷而已。“尖新”二字，與蘇辛詞雖不同道，與南北曲及小曲之技術標準則恰合。而後世詞家之所引爲大忌者，亦恰恰在此。純就詞説：謂初期粗率，晚期精細，彼此矛盾，猶自可也；若謂初期之標準，正後期之反標準，則終於難通。可知敦煌曲問世以後，過去所謂詞與曲之界限，實非根本放棄不可；而後世所爲啞詞、徒詞之盛業，則當另劃天地，無與於敦煌曲也。清人論詞早已曰：“上不可似詩，下不可似曲。”田同之《西圃詞説》。“上不牽累唐詩，下不濫浸元曲，此詞之正位也。”曹秋岳語。尤其前人凡求詞之正位者，必然排曲。謝章鋌《睹棋山莊詞話》卷一，録前人詞話中之警語，曾引劉公勇《詞繹》曰：“須上脱香奩，下不落元曲，乃稱作手。”《古今詞話》謂爲周永年語。謝氏並注曰：“未脱香奩猶可，落元曲，風斯下矣！”今查上列卅二首内，不但有落元曲者，且多落明清之小曲者；誠如謝氏説，唐人之視後世詞家，捨甘拜下風而外，實別無以處，可發一噱也！

附録　考　屑

五百餘首曲辭内，或本事，或文義，隱晦有待詮釋者頗多。亦有雖義無庸釋，而爲前後曲辭，或敦煌卷子中之直接資料，可以相互發明者；亦有唐人詩文所及，唐人生活習尚所關，足資印證者：間嘗録以備忘，並於上文曲調、修辭及時代諸端内，已分别附見若干。惟尚有零星剩説，不無可存，乃並記於此；旨在引起研討，求得真諦，利便於敦煌曲之讀者而已；若媿陋淺薄之誚，所願任之，不敢辭也！宋趙令畤《侯鯖録》曰："每聞一事，隱而未見，或可見而事不同，如瓦礫之在懷，必欲討閲，歸於[①]一説而後已。"願借其言，以明所志：正在吐其瓦礫，以引珠璣，即個人之快，已不減於得充飢渴，何況更有以利人乎！凡不必與唐人、或敦煌文獻、或樂曲等有關，而屬普通典實名物者，例如《悉曇頌》、《散花樂》諸辭所見之"三毒"、"四倒"、"六賊"等。概不涉及。其屬曲辭校訂者，另詳於《校録》内，儘量免複。上文論修辭，所列俗語方言，有未能詳者，茲詳之。略依辭、曲、舞、自然、人事、物情、婦女、政治、宗教、動詞、狀詞、名詞——十二類爲序，存七十五條。

《雲謡集雜曲子》——此六字之含義，疑指《雲謡集》内許多文體之一，曰"雜曲子"。原集所收，當不止此一體；與《尊前》、《花間》等内容不同，故名稱亦不同。至於其他體裁，可能爲聲詩，爲大曲，不知在集内，又何以名之。唐氏《校釋》謂《雲謡集》爲唐雜曲之選集，即唐詞之選集，殆就常情言。果爾，逕曰《雲謡集》可，何必綴"雜曲子"三字乎？"雲謡"云云，唐五代人詩詞中，數見不鮮。如曹唐《小遊仙》詩："玉童私地誇書札，偷寫《雲謡》暗贈人。"徐鉉《蒙恩賜酒進》詩："御題初認《白雲謡》。"後唐莊宗《歌頭》："長宵宴，《雲謡》歌皓齒，且行樂！"《花間集》序："唱《雲謡》則金母詞清。"謂之皆用《列子》所載瑶池宴上，王母爲穆王謡之事，固可；謂之唱《雲謡》、歌《雲謡》等，皆指當時辭集名，猶之曰《尊前》、

---

① 今校："歸於"，原作"得"，據《知不足齋叢書》本《侯鯖録》改。

曰《花間》者，亦無不可。向達《論唐代佛曲》(《小説月報》二十卷十號)謂敦煌發見之俗文學，尤多自四川傳入者。引《花間》序"唱《雲謡》"語，曰："敦煌的《雲謡集雜曲子》，大約就是歐陽炯所説的了。"《雲謡集雜曲子》一體，雖非歐陽炯所説(已見上文論時代後)，但炯所説，可能指《雲謡集》内之他體也。疑在晚唐，有一規模較大之歌曲選本，曰《雲謡集》。不妨就晚唐之藝文名目内窮跡之，或有所得。參看後記"雲謡集"條。

昭宗《菩薩蠻》——敦煌曲内，此二辭〔〇四六〕、〔〇四七〕之文字，猶接近原作真相，乃比較可信之本；不經對勘，不明也。王集載此二辭校語，僅引《全唐詩》而已。查二辭之後片，均多異文，王集校語未及，兹分述如次——

〔〇四六〕之後片五條——

(一)"野烟遮遠樹，陌上行人去。何處有英雄？迎歸大内中。"——敦煌曲。

(二)"野烟生碧樹，陌上行人去。安得有英雄？迎歸大内中。"——《新五代史·韓建傳》、《夢溪筆談》、《碧雞漫志》、《雞肋編》。

(三)"遠烟籠碧樹，陌上行人去。何處是英雄。迎儂歸故宫。"——《中朝故事》。

(四)"遠烟籠碧樹，陌上行人去。安得有英雄？迎奴歸故宫。"——《唐詩紀事》、《癸巳存稿》。

(五)"遠烟籠碧樹，陌上行人去。安得有英雄？迎歸大内中。"——《全唐詩》。

《夢溪筆談》五云："《新五代史》書：唐昭宗幸華州，登齊雲樓，西北顧望京師，作《菩薩蠻》辭三章。其卒章曰：……今此辭墨本，猶在陝州一佛寺中，紙札甚草草。予頃年過陝，曾一見之。後人題跋，多盈巨軸矣！"揣其意，當謂墨本乃作者之手跡。足見上列(一)(三)(四)(五)諸條中，與手跡(二)最爲接近者，乃(一)敦煌曲也。若後三條，分明另有一來源。《全唐詩》似折中於此二者之間：於末句用手跡，而首句用另一來源。據《筆談》，原作三章，惜未傳之。今存二章，又顛倒末章爲首章；敦煌曲亦然。《詩話總龜》前集四二，引《詩史》，載此詞："野烟"二句同

(二),“何處”二句同(一)。其前片起二句作:“登樓延望秦宫殿,茫茫不見雙飛燕。”並誌之。

末句之作“迎儂”、“迎奴”者,既皆出後人竄改,並非原作,本可不論。惟吴衡照《蓮子居詞話》及俞正燮《癸巳存稿》,各有所見,亦足爲校訂古辭之參考,因並詳之。吴話一:“古男子稱‘奴’,見《世説》。唐昭宗‘何處是英雄?迎儂歸故宫’。錢竹汀先生《養新録》引《唐詩紀事》,‘儂’作‘奴’,云‘奴’即‘儂’之轉聲。”俞稿十二云:“唐昭宗《菩薩蠻》……此在華州,託宫人思歸之辭。南唐李後主《子夜菩薩蠻》云‘奴爲出來難’,亦代人稱‘奴’。《出車》詩云‘既見君子,我心則降’,亦代還士之妻稱‘我’。風雅之體本如此。……作‘何處是英雄?迎儂歸故宫’,蓋疑昭宗不當自稱‘奴’,斟酌之,使自稱‘儂’。《新五代史·韓建傳》、《夢溪筆談》、《能改齋漫録》[1]、《碧雞漫志》,亦以‘儂’字南音,西音不合,又不知‘奴’爲託宫人之詞,則改云‘安得有英雄?迎歸大内中’,不惟‘内中’雜弱,且失古人之意。”

按錢説可信。“奴”、“儂”音之轉,並無别於西音、南音。俞説非(《大業拾遺記》謂煬帝與宫女羅羅詩,有‘此處不留儂,更有留儂處’,未必吴音。豈以羅羅吴人,効其音以入詩歟?俟考)。後主辭之下句,乃“教君恣意憐”,庶幾與“心則降”,同爲婦女語氣,可信其爲作者代言,並爲“古人文意”之所在。至謂宫女思歸,而望英雄護衛,已不合宫女身份;且“安得”云云,更非宫女口氣;明爲昭宗自道,並非代人稱“奴”。果求古人文意者,不應强爲古人附庸風雅耳。《夢溪筆談》明謂曾見原辭作“迎歸大内中”,並有《五代史》與《漫志》作證,何得概誣爲改作?俞氏欲伸己説,遂抹殺他説,代設南音西音不合之理由(查《筆談》、《漫志》,均無此説),益爲不可。“大内”已成定辭;曰“大内中”,亦不必即“雜弱”。愈氏以原作爲改作,以改作充原作,其誤難掩,應以爲戒。

〔〇四七〕之後片三條——

(一)“何日却迴歸?玄窮知不知?”——敦煌曲。

---

① 今校:按《能改齋漫録》未見“安得有英雄?迎歸大内中”之語,疑爲上文所引“《雞肋編》”之誤。

（二）“早晚是歸期，窮蒼知不知？”——《碧雞漫志》。

（三）“早晚是歸期，蒼窮知不知？”——《全唐詩》。

此三條，亦分明爲兩種來源。敦煌曲叶“歸”韻，有和辭〔〇五〇〕亦和“歸”韻可證，其爲作者原文無疑。後世傳本，改“期”韻，失實矣。此首之前片情形，已詳《校録》〔〇五〇〕校中。

《皇帝感》檃括《孝經》——劉書三九第一行曰：“新集《孝經》十八章，《皇帝感》。”辭存十二首。“十八章”指《孝經》之章數，非指《皇帝感》原有十八首，而殘存十二首也。其所以謂十二首爲殘存者，因劉書於全辭之末行上端，注“下缺”，而按十二首檃括所及，未盡經注也。全辭究若干首難斷，當猶不止十八首。現存之十二首内，前四首總述；自第五首以下之八首，始作檃括。或用經，或用注，略記如次，以驗其究竟。八首應有卅二句，因末二首各闕二句，共存廿八句——

〔一四五〕“立身行道德揚名。”——經：“立身行道，揚名於後世。”參看末條。

“君臣父子禮非輕。”——經：“父子之道，天性也，君臣之義也。……不敬其親，而敬他人者，謂之悖禮！”

“事君盡忠事父孝。”——經：“君子之事親孝，故忠可移於君。”注：“移事父孝以事於君，則爲忠矣！”

“感得萬國總歡情。”——經：“故得萬國之懽心，以事其先王。”

〔一四六〕“愛親行道普温恭。”——按温以言愛，言孝親也；恭以言敬，言禮順，即行道也。士章第五，廣要道章第十二，廣至德章第十三，皆此句之内容。

“他親亦與己親同。”——“他親”即第二句所引經内之“他人”。

“德孝流行遍天下，刑於四海悉皆通。”——經：“愛敬盡於事親，而德教加於百姓，刑於四海。”

〔一四七〕“在上不驕何所危？制節謹度莫行非。”——經：“在上不驕，高而不危；制節謹度，滿而不溢。”又：“事親者居上不驕，爲下不亂，在醜不爭。居上而驕則亡，爲下而亂則刑，在醜而爭則兵。”參看下條。

“一國之財不奢泰，費用約儉有何虧？”——注：“費用約儉，謂

之制節;慎行禮法,謂之謹度;無禮爲驕,奢泰爲溢。”

〔一四八〕“上下無怨國中安。”——參看下文〔一四九〕。

“保其社稷鬼神歡。”——經:“富貴不離其身,然後能保其社稷,而和其民人。”又:“宗廟致敬,鬼神著矣!”

“爲作宫室四時祭,容止可法得人觀。”——經:“容止可觀,進退可度。”

〔一四九〕“日月星辰天子服,藻火粉米庶人衣。言滿天下無怨惡,先王禮服總須知。”——經:“非先王之法服不敢服,非先王之法言不敢道,非先王之德行不敢行。是故非法不言,非道不行;口無擇言,身無擇行;言滿天下無口過,行滿天下無怨惡。三者備矣,然後能守其宗廟。”按前二句,“日月星辰,藻火粉米”,不見經與注,而見於疏。

〔一五〇〕“資父事母而愛同,夙興夜寐問温恭。”——經:“資於事父以事母,而愛同。”又:“詩云:‘夙興夜寐,無忝爾所生。’”注:“夙興夜寐,無辱其親也。”

“但能三者俱備矣,聖人之道必流通。”——見〔一四九〕。按上云“三者”,如注文:“三者,服、言、行也。”此云“三者”,指愛、温、恭。經:“孝悌之至,通於神明,光於四海,無所不通!”

〔一五一〕“皇帝親耕萬物熟,嘉禾合穗至今豐。”——經、注均未見。

〔一五二〕“故能安親行孝道,揚名後世普天和。”——經:“生則親安之,祭則鬼享之,是以天下和平,災害不生,禍亂不作。”又:“慈愛恭敬,安親揚名。”

所存廿八句中,竟有〔一五一〕之二句,不見於經注,其故何在?頗可玩味。乃辭屬衍文,或有錯簡,本不在“新集《孝經》”曲文之範圍内歟?抑今傳《孝經》之注有闕文歟?唐人於《孝經》題目,多方運用,不如後來態度之嚴肅。如皇甫松有《酒孝經》一卷,綦師系有《元道孝經》一卷,李遠有《武孝經》一卷,無名氏有《佛孝經》一卷,《孝經雌雄圖》四卷等,見《宋史·藝文志》。觀於此,益知《孝經》之檃括,入於時唱,實無足異;其所以檃括者,隨隨便便,不拘經傳,亦無足異也。

“魯流盧樓”——《悉曇頌》引云:“並合秦音鳩摩羅什通韻‘魯流盧樓’爲首。”辭八首(〔一五三〕以下),腹部和聲概以此四字爲首,而下係“現練現”、“向浪晃”等。按此四字,乃梵文字母中四母音之對音。六朝以降,歷唐宋,至金元,凡歌曲中,無可訓詁之和聲,每爲梵文字母。除《悉曇頌》用此四字外,如宋詞《攤破醜奴兒》,金詞《唐多令》,南北曲《水紅花》之“也囉”,及諸宫調之中吕《掉孤舟纏令》一曲,而有四處“也囉”,皆是。他如諸宫調仙吕《喬合笙》有和聲“哩哩囉哩哩來也”,元人唱《渭城曲》有和聲“喇哩來離賴”等,乃至北平小曲《房四姐遊陰》之和聲“囉哩連,連哩囉”,《五更調》小曲之和聲“伊喲喲得由”等,在系統上,與《悉曇頌》字母有關無關,並有待於專家之研討。向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》載斯一三四四號,爲論鳩摩羅什通韻文,其内容未詳,料必有助於此事之了解。《大正新修大藏經》八十四卷八一一頁,《梵學津梁》總目録第三通詮内,有關於“悉曇章”者數篇,可參考。

殘辭——王集上卷列殘辭不足半首者,凡十一條。第一條《菩薩蠻》,伯三二五一,存十三字:“相思意。羞着舊羅裳,雙雙金鳳凰。”凡例内所叙卷號同。而姜亮夫《敦煌卷子目次叙録》云:“又一卷,其全者有‘相思意’,及‘御制臨鍾喬《内家嬌》’詞。原藏號數爲伯三二五二。”查“御製”云云,在原卷爲題目,豈姜氏所謂“又一卷伯三二五二”内“相思意”三字,亦爲題目,原辭果爲“其全者”歟?不然,王姜二氏所見卷子,不應衹相差一號,内容同載此辭,而一全一闕也。大概姜氏誤“三二五一”爲“三二五二”,卷中《内家嬌》雖全,《菩薩蠻》並不全也。第二條《酒泉子》,存十九字,有“語報恩住裴氏暉威”句,分明爲故實所在,俟考。第三條《南歌子》,日人橋川原藏,存二十字:“獲幸相邀命,攀連坐未間,卑微得接對尊顔,今日同。”王集凡例附收藏記亦云:“僅存二十字。”而集中載此辭,則脱“對”字,剩十九字。此二十字,分明又演故事。敦煌曲之演故事者,如此之多,極可注意!此辭前,周本綴題曰“月”,未合,已詳上文論内容。此辭確係《南歌子》,唐氏《敦煌唐詞校釋》認爲“雜文誤植”,非;句讀亦訛。第四條亦《南歌子》,伯三八三六,有“雪消冰解凍,烟凝地發萌。緑楊紅葉兩分明”語。“葉”或誤;不然,似又出工妓之手,已見上文論作者。第五條“心心心在阿誰邊”,另詳下文。第六至第

十一條，均失調名，或存七字，或存十字，譌别太甚，多無從理解。内第九條，可辨爲“帶自嫌長，自作同心結。東”；第十一條存“心，莫聽閑人説”六字，雖可解，亦不得其詳。

“心在阿誰邊”——王集殘辭第五條，“心在埊阿誰邊？天天天，因何用以偏？”“埊”字費解。觀下句“天天天”三字，疑上句應作“心心心在阿誰邊”，“埊”乃二“心”字之訛。《花間集》歐陽炯《浣溪沙》：“此時心在阿誰邊？”殆爲一時習用之語。《升庵詩話》十，“劉駕絶句”條：“近閲司馬才仲無題二首。……其二：‘肌生香雪步生蓮，一捻腰肢一捻年。頻見尊前渾不語，心心心在阿誰邊？’蓋効之也。”謂効劉駕之作。按駕爲晚唐人，見《全唐詩》廿三，有五詩，末句云：“夜夜夜深聞子規”，“日日日斜空醉歸”，“家家家業盡成灰”，“樹樹樹頭啼曉鶯”，“更更更漏月明中”。才仲名槱，光之侄孫。宋哲宗元祐六年，賜同進士出身（一説才仲名棫；兄才叔，名槱）。想此首唐辭，北宋猶傳，故才仲之詩，得襲其語。惜今僅傳兩句，又不知在劉駕先後也。

以上辭，六條。

《拜新月》——《拜新月》曲調，〔○二四〕、〔○二五〕，因《拜新月》之民俗而産生。此乃唐人一種幽美有趣、極富詩意之風俗，惜不得其詳。惟唐詩中尚多及之，可以略窺一二。《樂府詩集》所已録之《拜新月》，訂爲“近代曲辭”者，有李端五言四句仄韻，及吉中孚妻張氏之長短句。敦煌曲失調名〔二○七〕云：“……三春月影照階庭，簾前跪拜，人長命，月長生。”而吉中孚妻詩内，即有“月臨人自老，望月更長生”句，不知其孰在前。施肩吾幼女詩：“幼女纔六歲，未知巧與拙。向夜在堂前，學人拜新月。”是乞巧也。《雲謠·拜新月》〔○二五〕云：“萬家向月下，祝告深深跪。”疑亦有在七月七夕之意。他若《李白》“開門見新月，即起下階拜”，司空圖“晚粧留拜月，捲上水晶簾”，又“晚粧留拜月，春睡更生香”，則閨中經常之韻事，均不專爲乞巧矣。尤以常浩詩曰——

> “佳人惜顔色，恐逐芳菲歇。日暮出畫堂，下階拜新月。拜月如有詞，旁人那得知！歸來投玉枕，始覺淚痕垂。”

從行動寫到心事與情感深處，非常具體而細膩。衹覺其人、其事，其景物、心情，都温馨幽杳，十分可愛！此《拜新月》詞調在民情風俗方面所

有之深厚背景也。唐人意趣,全在新月,故鄭谷《京兆府試殘月如新月》[①]詩,有"佳人應誤拜"句,甚妙!而宋人改調名爲《拜星月》,韻致全失!宋之視唐,雖小事,有如此者。參看後記考屑本條。

《**拋毬樂**》——此調在盛唐,原爲舞曲中之入破部分。當時如何用毬拋舞,未詳。似由中唐起,即簡化其歌舞,配五言六句帶疊句之辭,專門用於筵間行令,所謂"拋打曲"之一也(詳第四章論打令)。從劉禹錫、皇甫松、徐鉉本調之辭各二首中,可以略見其概,惟仍不了了。大約用繡金小毬,上繫紅綃帶二。帶上綴小珠,毬飛,帶尚可舉。夜筵在燭下,晝筵在花下。先由伎歌舞,飛毬入席。席上方傳遞花枝,有中毬者,則分數定。酒執事以籌記數,以旗宣令,客乃按律引觥。想爲一極緊張熱鬧之酒令。惜皇甫松所著《醉鄉日月》之傳本不全。如"詳樂"、"按打"、"樂規"、"小酒令"諸節均逸;不然,此令詳情,當可明瞭。《酉陽雜俎》續三,有"舞杯閃毬之令"語,大概指此。毬來雖可閃避,但手中花枝之傳遞,又將因此而有誤,彼此牽制。《詩話總龜》前廿三,引封特卿詩:"已負數條紅畫燭,更辜雙帶繡香毬。白蘋洲上風烟好,扶病須拚到後籌。"與劉、徐、皇甫諸辭合。元稹詩中,見《香毬》一令,其辭曰:"順俗惟團轉,居中莫動摇。愛君心不測,猶訝火長燒。"全非繡毬飄帶之制。白居易詩:"香毬趁拍迴環匝。"是由席中迴環傳毬,而非席外飛毬,料是别一法,與上不同。《留青日札》、《通俗編》、《弄譜》諸書,因元辭,皆謂"按今輥燈之製,又從此仿"。無論燈毬在席間難於趁拍迴環,既有此一誤解,益見其與本調之拋毬,實爲兩事也。五代李謹言有"水殿拋毬曲"詩二首,當係隊舞之拋毬,甚至爲水上拋毬,更與筵間之戲有别。參看後記考屑本條。

《**想夫憐**》——《雲謡集·洞仙歌》〔〇一〇〕:"曲中彈到,《想夫憐》處。……"《想夫憐》,曲名,見《教坊記》,乃因齊梁曲而改作者。《國史補》云:"司空于頔,以樂曲有《想夫憐》,其名不雅,將改之。客曰:'南朝相府,曾有瑞蓮,故歌爲《相府蓮》,後人語訛耳。"《樂府解題》謂始於王儉爲南齊相時,原名《相府蓮》,即"蓮幕"典實之所本。一名《醜爾》,其

---

① 今校:此詩題原簡作"殘月如新月",據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

義未詳。《樂苑》謂屬羽調。《唐音癸籤》十三，指于頔之客云云，乃逢頔旨，妄爲之説；以《相府蓮》名爲尤不雅。此調唐以五言四句歌之，猶是征婦之思。《本事詩》載王維諷寧王奪餅師妻之作，始入《想夫憐》本意，改爲五言八句，又名《簇拍相府蓮》。王維《和太常韋主簿五郎温湯寓目》之作，七律一首；據白居易《聽歌六絶句》[①]，此律亦唱入《想夫憐》調。顧況《李湖州孺人彈箏歌》[②]曰："上陽宫女怨青苔，此夜想夫憐碧玉。"武元衡聯句："詩裁明月扇，歌索《想夫憐》。"李涉《聽多美唱歌》[③]："一曲《梁州》聽初了，爲君别唱《想夫憐》。"歐陽炯《春光好》（全辭上文論修辭已引）："曲罷問郎名個甚？《想夫憐》。"唐時傳入日本者，名《想夫戀》。至元楊維楨《去妾辭》"傳來馬上曲，猶唱[④]《想夫憐》"，恐未必果有其曲矣。朱謙之《中國音樂文學史》五："至有連本題都弄錯的，如《相府連》誤爲《想夫憐》。"此不算弄錯，朱氏未得其詳耳。參看後記考盾本條。

《相思破》——《喜秋天》〔〇三〇〕："賺妾更深獨弄琴，彈盡《相思破》"。"破"義亦雙關。《五更轉》閨怨〔四〇六〕："一更初夜坐調琴，欲奏《相思》傷妾心。"陳叔達《聽鄰人琵琶》[⑤]詩："雖有《相思》韻，翻將《入塞》同。"李群玉《贈琵琶妓》詩集曲名（詳上文曲調考證《婆羅門》條）："我見《鴛鴦》飛《水上》，君還《望月》苦《相思》。"宋陳亞《生查子》："琵琶閑後理《相思》。"俱爲曲調名無疑。《相思破》應爲大曲之入破。今所傳唐大曲名内，尚未備之。《唐詩紀事》："禄山之亂，李龜年奔於江潭，曾於湘中採訪使筵上唱云：'紅豆生南國，春來發故枝。願君多採擷，此物最相思！'又：'清風[⑥]明月苦相思！……'此皆維所製，而梨園唱焉。"《萬首唐人絶句》於"紅豆生南國"詩，題曰《相思子》。"相思子"固爲紅豆之稱，於此唱辭中，亦可能爲曲調名。《相思》大曲，信必有之（上文所述唐

---

① 今校：此詩題原簡作"聽歌六絶"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校：此詩題原簡作"彈箏歌"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

③ 今校：此詩題原作"聽多美歌"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

④ 今校："猶唱"，原作"猶是"，據文淵閣《四庫全書》本《元詩選》改。

⑤ 今校：此詩題原簡作"聽琵琶"，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

⑥ 今校："清風"，原作"春風"，據《四部叢刊》影明嘉靖本《唐詩紀事》改。

人有《長相思》調二種,宋晏殊有《相思兒令》,趙彦端有《琴調相思引》,吕渭老有《極相思》,程垓有《酷相思》等,均已爲長短句)。後世之情曲中,每及彈奏,輒曰"相思",皆緣於唐,已不必果有其曲矣。柳永《隔簾聽》:"琵琶閒抱,愛品《相思》調。"各本《西厢》"琴挑"之辭固然;他如明小曲《羅江怨》:"向燈前彈會瑶琴,彈來滿指都是相思相思韻。"又"忽聽得誰家吹玉簫,簫中吹的相思相思調"等,皆然。参看後記考屑本條。

《千秋樂》——《婆羅門》詠月末首〔一〇七〕結語:"端坐寶花樓,《千秋》似《萬秋》。"《千秋》、《萬秋》皆曲名,已見上文第五章論時代。《教坊記》曲名内有《千秋樂》,又有《千秋子》,大曲名内又列《千秋樂》。僧廣宣《早秋降誕日獻壽二首應制》云:"看獻《千秋樂》,千秋樂未央!"《樂府詩集》"近代曲辭"列張祜《千秋樂》:"八月平時花萼樓,萬方同樂奏《千秋》。傾城人看長竿出,一伎初成趙解愁。"乃詠千秋節奏《千秋樂》,雜演長竿之戲,此詩則並非配合《千秋樂》曲之歌辭也。日本《古事類苑》樂舞部,謂《千秋樂》般涉調。《體源鈔》謂《千秋樂》拍子八,又十六拍子,新樂,小曲,無舞,殆指《千秋子》而言。《大日本史》謂此樂日本所自製,或彼邦另有同名之曲。

《萬秋樂》——見上條。《古事類苑》云:"《萬秋樂》,般涉調,新樂,大曲,舞者六人(《續日本史》二,樂志下,引《和名鈔》,有"闕舞"一類,列《萬秋樂》。不知何時起始闕舞)。一名《慈尊樂》。又有《慈尊萬秋》、《唱歌萬秋》、《大和萬秋》等八稱。其他異名,復有"慈尊功德"、"彌陀引攝"、"見佛聞法"、"出世成道"、"菩提樹下"、"一乘法華"等,總計二十有五(按此應指大曲有二十五遍,每遍有題如此,非曲有異名二十五也)。所謂"慈尊"者,則彌勒佛也。此樂,天竺、中華、日本三國,俱有傳説。天竺説云:釋迦如來正覺菩提樹下,其時天衆菩薩奏此樂。然如來滅後,此樂絶傳,至於百年。彌勒爲此惜之,示現人界,而授此曲。五天之人,聞其音聲,遠離惡趣,而生善處,獲蒙無邊之益。中華説云:後漢永平中,中土迎入佛法。其時天竺僧摩騰法蘭奏此樂,以爲先導。明年,歸依法會奏樂,當曲第一。此曲之雅音,與《法華》之妙理,其趣相同;故有八種别稱,以配《法華》八軸。日本説云:"天平八年,天竺僧仙那(婆羅門僧正)、林邑僧佛哲,二人來化。以其精通音樂,居大安寺,命天王

寺樂人就學。授《菩薩》、《迦陵頻》、《拔頭》、《倍臚》等數曲。以《慈尊樂》爲祕曲，未許傳授。及後十年，臨大佛殿慶贊會，始傳之云（録常任俠《唐代傳入日本之音樂與舞蹈》）。

以上曲，六條。另有《同心結》、《泰階平》二曲名，詳下文。“三邊”、“澗生松”、“緑襴”、“比金瑺”，與樂曲亦有關，俱見下文各條。

匀翠柳——《浣溪沙》〔〇一七〕“纖手令分匀翠柳，素咽歌發繞雕梁”，蓋上句云舞，而下句云歌也。白居易《莫走柳條詞送別》：“南陌傷心別，東風滿把春。莫欺楊柳弱，勸酒甚於人。”白氏《東南行》注：“骰盤、《卷白波》、《莫走》、《鞍馬》，皆當時酒令。”薛能《野園》：“野園無鼓又無旗，鞍馬傳杯用柳枝。”足見行《莫走》與《鞍馬》二令時，皆用柳枝。薛謂“傳杯”，並非傳柳枝。合白詩看，應是手把柳條以歌舞，而席上則同時傳杯。李郢《醉送》“江梅冷豔酒清光，急拍繁弦醉畫堂。無限柳條多少雪，一將春恨付劉郎。”疑柳條、梅雪，同是畫堂内物，非指室外之柳梅。徐鉉《送王四十五歸東都》①：“海内②兵方起，離筵淚易垂。……殷勤手中柳，此是向南枝！”柳條所以趁急拍繁弦而舞，一面又合折柳送行之意耳。“匀翠柳”，疑謂舞拍之匀，非謂柳條多寡之匀。夏承燾《令詞出於酒令考》注，謂《雲謡》此辭，“翠柳”爲眉。按眉與“纖手令分”不屬。“令”與“歌”對，明明謂行令也。眉與下句之“雕梁”亦不倫，故知其必非眉。“分”字未得解，或係“行”之訛。

渾脱——《劍器詞》〔一〇二〇〕：“《劍器》呈多少，《渾脱》向前來！”關於《劍器入渾脱》之樂曲，已見上文曲調考證；關於《劍器》之舞容，已詳上文舞容一得。兹專就《渾脱》，撮其要義如下。

此乃胡樂中基本舞曲之一。採用其音曲或舞容者，有《蘇莫遮》之《渾脱隊》，見《唐會要》；有《醉渾脱》，見《教坊記》；有《劍器渾脱》，見杜甫詩序；有《柘枝》，見《羯鼓録》；有《羊頭渾脱》，見《樂府雜録》；有《輪鼓渾脱》（亦作《臨胡渾脱》），傳於日本，見《樂家録》。至宋，有玉兔渾脱隊，見《宋史》樂志。宋陳暘《樂書》、近人向達《唐代長安與西域文明》及

① 今校：此詩題原簡作“送別”。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校：“海内”，原作海外。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

楊憲益《零墨新箋》三書内，均曾考之(《續日本史》二，樂志下，引《和名抄》，有"闕曲"一類，列《劍氣褌脱》；有逸舞一類，列《輪鼓褌脱》；前者屬盤涉調，後者屬乞食調。《和名類聚鈔》二謂輪鼓弄者二人，狀如細腰鼓，輪轉於絲上。日人羽田亨有《舞樂渾脱名稱》一文，未見)。

《渾脱》，原爲胡語，囊槖也。帽形、船形、食物形(程大昌《演繁露》九，據《方言》，謂餛飩之由來已久，並非出於胡語)，凡形如囊者，皆謂之渾脱。蒙古語 Huto，亦謂囊槖。西南氏族謂革囊爲餛飩，適亦相合。其爲舞曲，則以始於西北之説爲較可信。中宗時，吕元泰上書曰："比見坊邑，相率爲《渾脱隊》，駿馬胡服，名曰《蘇莫遮》。"慧琳《一切經音義》釋《蘇莫遮》曰："此戲本出西龜兹國，至今猶有此曲。此國渾脱、大面、撥頭之類也。"《唐書》禮樂志四，述代宗時國子監演雜伎，《渾脱》與音樂及竿木同列。此三條内之《渾脱》，皆專指舞；渾脱隊，一種舞隊也。

《蘇莫遮》戲内，以潑水乞寒爲主。潑水乞寒之人，必裸形體；事必灌衢路，揮水投泥，旗鼓相當，騰逐喧噪。同時另有夷歌妓舞者伴演於旁，則繡裝帕額，戴寶花冠；又有樂隊，用大小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。此渾脱隊乃女舞，惟並不以女爲限。向達因日本之《蘇莫者》舞，而推測曰："爲此戲時，疑舞者步行，胡服；騎馬者則持盛水油囊，作勢交潑；舞者舞踏應節，以象閃避之狀。"惟《渾脱》舞容，仍重在旗鼓相當，騰逐喧噪耳。潑水乞寒之戲，入中國甚早。《北周書》宣帝紀，《通鑑》陳紀，俱謂始於周天元大象元年(公元五七九)。豈《渾脱》之舞與《蘇莫遮》之歌，亦隨之而有於此時歟？語詳《唐戲弄》。

宋人對於《渾脱》，曾離開本義，另指某技。羅振玉《百爵齋叢書》内，有宋無名氏《應用碎金》，其"技樂"第三十七，"技藝"目内，列"舞劍、吞槍、水甌、渾脱、唱傳、吹笳……"但於"舞旋"目内，僅列《柘枝》、《調笑》、《劍器》等，却不列《渾脱》。清胡鳴玉《訂訛雜録》三，引《居易録》："今人誤讀杜詩序，以《劍器》爲句，而以'渾脱瀏灕頓挫'六字爲句，以爲皆極贊舞《劍器》之妙。訛謬沿襲，文字中往往以'渾脱瀏灕'四字連綴用之，可笑也！"又引明李開先《塞上曲》自注云："'脱'，音駝。"因曰："'渾'讀平聲，人所知也；'脱'之音駝，人鮮知之。"按"脱"以入作平，本屬常例。

以上舞,二條。

三光——《雲謡集》内,凡呼天、訴天,每曰"三光",例已見論修辭。三光或指日、月、星,或指菩薩。佛家有三光天子説。《法華經嘉祥疏》二曰:"觀世音名寶意,作日天子;大勢至名寶吉祥,作月天子;虚空藏名寶光,作星天子。"據《拜新月》辭,知"三光"託於穹蒼,意在因日月星而總指菩薩以言耳。參看後記考屑本條。

八水、三川——〔〇九二〕:"八水對三川,昇平人道泰,帝澤鮮!"八水、三川,指長安洛陽之形勝也。劉書十三,《昭君出塞變文》,叙昭君回憶漢都云:"八水三川如掌内,大道青樓若眼前。"又七五《下女詞》:"三川游奕,八水英賢。"李嶠啓文:"臨八水之高秋,企三河之上國。"韋應物詩:"秦川八水長繚繞,漢氏五陵空崔嵬!"魏謩詩:"八水寒光起,千山霽色開!"皆指長安。徐凝《洛城秋砧》詩"三川水上秋砧發,五鳳樓前明月新[①]",乃指洛陽。《三輔皇圖》六:"關中八水,皆出入上林苑。"指灞、滻、涇、渭、豐、鎬、牢、潏。《小學紺珠》地理類,謂三川爲涇、渭、洛。據《洛陽伽藍記》:由西向東,繞洛陽南北者,乃穀、洛、伊三水。

迴塘雨——〔〇三六〕:"霏霏點點迴塘雨。"迴塘,指塘四面可迴繞者。故梁簡文帝詩:"迴塘繞碧莎。"杜牧《村行》:"裊裊垂柳風[②],點點迴塘雨。"崔道融《溪上遇雨》:"迴塘雨脚如繅絲。"李珣《菩薩蠻》:"迴塘風起波紋細。"與風雨聯繫者如此,他不泛引。

乳酪山——〔一二八〕:"長城路,實難行!乳酪山下雪紛紛。"《太平御覽》五〇,引《涼州記》:"祁連山,張掖、酒泉二界之上,東西二百里,南北百餘里。山中冬温夏涼,宜牧牛。乳酪良好。夏瀉酪,不用器物,刈草,著其上,不散。酥特好!酪一斛,得升餘酥。"乳酪山名,或待敦煌曲發現而始著歟?

以上自然四條。

曾女堅貞——〔〇〇四〕:"妾身如松柏,守志强過,曾父堅貞。"朱本校作"曾女"云云。查諸家《列女傳》,及新舊《唐書》所載貞烈中,均無曾

---

① 今校:"明月新",原作"明月行"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校:"垂柳風",原作"垂柳花"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

姓。一説曾或爲曹之訛。《列女傳》載譙國曹文叔妻,字令女。夫死,無子,誓不二,先後自削耳鼻,事稍似之。惟其辭爲民間歌曲,須得當時民間流行之貞女故事誰屬,庶可比附。查敦煌本《韓朋賦》,述韓妻名貞夫,爲韓盡節,似頗相近。曲辭"曾父"或爲"貞夫"之訛。上字以聲近,下字以形近而訛也。

三邊——〔○一四〕:"早晚三邊無事了。"劉書一三,《王昭君變文》:"三邊走馬傳胡命,萬里飛書奏漢王。"吴世昌《敦煌卷〈季布罵陣詞文〉考釋》内,釋"四人(猶四民)樂業三邊静"句,引李商隱《富平少侯》詩"七國三邊未到憂",謂爲唐人習語。按《史記》律書:"高祖有天下,三邊外畔。"指匈奴、南越、朝鮮。《晉書》張軌傳論:"嬰五部以誰何,時遇兵凶[①],阻三邊而高視。"則未知何屬。《山堂肆考》宫十五,謂三邊指幽州、并州、涼州。唐詩有太宗之"執契静三邊",李嶠之"特擬定三邊",崔湜之"三邊戍不還",顧況之"仗劍出門去,三邊正艱厄",王昌齡之"三邊悉如此,否泰亦須觀",張正見之"旌節靖[②]三邊",皎然之"三邊羽檄分",又"四塞同諸子,三邊共一心",誠屬唐人習語。許書下《祝文》:"四塞壹加……三邊鎮淨。"又《願文》:"十道歸京……三邊廊静。"應皆指東、南、北三方。故宋太宗製曲破,於高宫内,有《静三邊》。北曲有《四邊静》調,當指四方之靖。後漢虢州伶人名靖邊庭。王國維《宋元戲曲史》引《雲麓漫鈔》四,謂"四邊静"乃宋時語,指磚頂之巾,去頂上重紗者。恐係另一事,用以釋曲調,不確。參看後記考屑本條。

聰明兒——〔一○八〕、〔一○九〕起句皆曰"聰明兒",疑亦唐人習語。《太平廣記》二五四,引《御史臺記》,謂狄仁傑嘲王及善、豆盧卿曰:"公不聞聰明兒,不如有相子?公二人,可謂有相子也!"

望春、長樂——〔一○○九〕:"望春希長樂,南樓對北華。"望春爲西京之宫名。《唐書》中宗紀:"景龍四年,正月八日,立春,上令侍臣,自芳林門(皇城之西門),經苑東,度入。仗至望春宫,迎春。内出綵花樹,人賜一枝。"此與《鬬百草》辭之内容爲鬬花,正合。中宗有《幸望春宫送節

---

① 今校:"時遇兵凶",原本無,據乾隆武英殿本《晉書》補。

② 今校:"靖",原作"静",據文淵閣《四庫全書》本《古詩紀》改。

度張萱》詩，可見宫爲當時遊宴之地。唐姚汝能《安禄山事蹟》上："玄宗計日幸望春宫。"《唐會要》："開元二十六年正月六日，修望春宫。"王維《上巳於望春亭觀禊飲應制》："長樂青門外，宜春小苑東。……君王來祓禊，灞滻亦朝宗。"程大昌《雍録》九："南望春亭、北望春亭，在禁苑東南高原之上，舊紀多云望春宫。其東正臨滻水。"（武后時，洛東龍門香山寺上方，亦名望春宫，見《唐語林》五〇）

長樂，指長樂坡。《兩京記》："滻水西岸有阪，舊名滻阪。隋文帝惡阪之名，改名長樂坡。"白居易《長樂坡送人賦得愁》詩："終日坡前恨離别，謾名長樂是長愁。"《唐詩紀事》無名氏詩下二句，亦同此。白又有《長樂亭留别》，起云："灞滻風烟函谷路，曾經幾度别長安。"《唐摭言》三，謂大中十年，鄭顥往東洛，生徒餞於長樂驛，即其地。《玉海》："開元二十九年，正月九日，玄宗遣左右相已下，祖别賀知章於長樂坡，各賦詩以贈。"程大昌《雍録》六："長樂坡基高矣！四面山巒皆見。杜甫曰：'公子華筵地勢高，秦川對酒平如掌'是也。"

三郎——《劍器詞》〔一〇一八〕："皇帝持刀强，一一上秦王。……從家緣業重，終日事三郎。"宋吴曾《能改齋漫録》事始門，載玄宗爲三郎，凡五事。今本《漫録》佚。據宋劉昌詩《蘆浦筆記》引：（一）劉朝霞獻《温泉賦》云："遮莫你古時千帝，豈如我今日三郎！"（二）開元十一年，置《聖壽樂》，令諸女歌舞宜春院，上親加策勵曰："好好作，莫辱三郎！"（按此乃《教坊記》之佚文）（三）明皇過華陰，見嶽神迎謁，問巫：神安在。老巫阿馬婆云："三郎，在道上。"（四）牛僧孺《周秦行紀》指明皇爲三郎。（五）《通鑑》："每宰相奏事，睿宗輒問：'與三郎議否？'"兹另有九事：（一）唐鄭嵎《津陽門詩》注："内中皆以上爲三郎。"（二）《酉陽雜俎》三，述不空碎羅公遠如意，玄宗欲取之，不空曰："三郎勿起。"（三）唐鄭棨《開天傳信記》，指玄宗爲"快活三郎"（宋元夕舞隊，有《快活三郎》、《快活三娘》之目）。（四）又，記玄宗幸蜀，聞鈴。黄幡綽謂鈴聲似語"三郎郎當"！（五）《南部新書》甲，謂何皇后一日訴之曰："三郎獨不記阿忠，脱新紫半臂，更得一斗麵，爲三郎生日作湯餅耶？"（六）又《韋堅傳》："三郎當殿坐，聽唱《得体歌》。"（七）宋馮永卿《嬾真子》一："三郎，謂明皇也。明皇兄弟六人，一人早亡，故明皇爲太子時，號爲五王宅：寧王、薛

王、明皇兄也；申王、歧王，明皇弟也。——故謂之三郎。”（八）宋無名氏《談賓録》，載僧萬迴嘗謂韋庶人及安樂公主曰：“三郎砍汝頭！”韋庶人以中宗第三，“恐帝生變，遂鴆之，不悟爲玄宗所誅也”。（九）宋趙溍《養痾漫筆》，載真定大歷手藏經，皆唐宮人所書。有一卷後題曰：“善女人楊氏，爲大唐皇帝李三郎書。”

以上人事，五條。

傷蛇含真——〔〇五九〕：“結草城樓不忘恩，些些言語莫生嗔。……路上共君先下拜，如若傷蛇口含真。”末句當用《淮南子》隋侯救蛇，蛇銜珠以報事。劉書三〇《白話詩》：“蟲蛇來報恩，人子合如此。”又：“蟲蛇能報恩，人子何處出？”又三二王梵志詩：“但惠封瘡藥，何愁不奉珠！”張説詩：“今日傷蛇意，銜珠遂闕如。”王昌齡《留别司馬太守》：“明珠吐着報君恩。”足見爲當時習用之語。

薄寒——〔〇七九〕詠馬：“紅耳薄寒。”《全唐詩》五，王昌齡《從軍行》：“胡瓶落膊紫薄汗。”注：“《統籤》注云：‘薄汗’疑作‘駮𩢳’。”白居易《武丘寺路宴留别諸妓》[①]詩：“清管曲終[②]鸚鵡語，紅旗影裏駮𩢳嘶。”《説文》：“𩢳，馬毛長者也。”《玉篇》：“駮𩢳，蕃中馬也。”《廣韻》：“駮𩢳，蕃大馬也。音薄寒。”《唐音癸籤》引上文種種，謂“亦有直作‘薄寒’者”。參看後記考屑本條。

落雁弓、金花箭——〔〇九六〕：“一張落雁弓，百隻金花箭。”《國語》：“更盈侍魏王，見一雁過，曰：‘臣能遥弓而落雁。’乃彎弓向雁，雁即落。”楊師道詩：“雁落逐鳴絃。”温庭筠《蕃女怨》：“玉連環，金鏃箭，年年征戰。”

澗生松——〔〇九七〕：“一樹澗生松……鬱鬱覆雲霞。”當用左太冲“鬱鬱澗底松，離離山上苗”詩意而反之，並與古豔歌“南山石嵬嵬！松柏何離離！……本自南山松，今爲宮殿梁”意相合。亦可能受白居易新樂府《澗底松》之影響，乃有此辭。其作辭時代難定。辭中既有“接青霄”、“遮天地”、“高峰頂”等，又以“金殿選忠良，合赴君王意”作結，已全

---

① 今校：此詩題原簡作“武丘留别諸妓”。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校：“曲終”，原作“曲中”。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

非“澗底松”之遭際。宋太宗所製曲調，於黄鍾羽内，有《澗底松》，或於唐曲有所本。

緑沉槍——〔〇九八〕：“手執緑沉槍似鐵。”貫休《送鄭使君》：“緑沉槍卓妖星落，白玉壺澄苦霧開。”緑沉，乃深緑色，於鐵，於甲，於弓，於扇，於屏風，於竹，於漆器，於瓜，皆有之。宋姚寬《西溪叢語》、吴曾《能改齋漫録》及王楙《野客叢書》，均有考。唐杜佑《理道要訣》及宋王溥《唐會要》三七，各列曲名曰《緑沉杯》。其非專指鐵言可知。宋周必大《二老堂詩話》猶謂“緑沉爲精鐵，則不待辨矣”。今敦煌曲文既曰“似鐵”，其非鐵可知，又何能不辨？參看後記考屑本條。

靈鵲送喜——〔一一五〕：“叵耐靈鵲多瞞語，送喜何曾有憑據！”〔〇三八〕：“鵲語虚消息。”〔一〇一一〕：“正見庭前雙鵲喜，君在塞外遠征迴。”與《開天遺事》所記“時人之家，聞鵲聲皆以爲喜兆，故謂靈鵲報喜”正合。吉中孚妻《誚喜鵲》詩：“疇昔鴛鴦侶，朱門賀客多！如今無此事，好去莫相過。”意與〔一一五〕《鵲踏枝》全辭亦正合。《古禽經》有“靈鵲兆喜，鵲噪則喜生”説，此俗之早可知。晉宋人於烏夜啼認爲報喜，衍作歌曲。至唐，乃有裝烏盤，邀女巫賽烏酬神之俗，見元稹《聽庾及之彈烏夜啼引》詩。《朝野僉載》述貞觀末黎景逸飼鵲：“後入獄，鵲忽止獄，作歡喜傳語狀；三日，赦至。”與《烏夜啼》之本事乃益近。王建有《祝鵲》詩：“神鵲神鵲好言語！行人早回多利賂。我今庭中栽好樹，與汝作巢當報汝。”《因話録》載孔温裕在貶所望遷還，一日，有鵲喜於庭，直若語狀，孩稚拜且祝云：“願早得官！”對鵲至於拜祝，與元稹遷謫中，其妻之拜烏求赦，一也。《山堂肆考》商集卅一載：“唐李元紘守潤州，有惠政；代去，吏民遮留，烏鵲群飛，亦擁車行。”是在古語雖曰“烏不烏，鵲不鵲”（見《戰國策》），在唐代初期，鴉鳴鵲噪，均爲吉徵，後始變爲鵲喜而鴉凶。《萍州可談》、《容齋續筆》均謂北人喜烏惡鵲，南人反之，亦不盡然。他如馮延巳《謁金門》：“終日望君君不至，舉頭聞鵲喜！”趙嘏詩“從軍人更遠，報喜鵲空傳”，徐夤鵲詩“香閨報喜行人至”等，均可參閱。參看後記考屑本條。

鶻打雁——〔一〇一九〕：“譬如鶻打雁，左右悉皆穿！”“鶻打雁”，應亦當時習語。《北齊書》宗室傳上：“（洛王思宗弟）思好……本名思孝。

天保五年，討蠕蠕，文宣悦其驍勇，謂曰：'爾擊賊，如鶻入鴉群，宜思好事。'故改名焉。"足見此喻由來已久。北曲中有調曰《鶻打兔》，同此意。

以上物情，七條。

同心結——〔〇〇六〕："羞把同心千遍弄。"〔〇一八〕："出門斜撚同心弄。"〔〇二三〕："只把同心，千遍撚弄。"〔〇三九〕："羅帶舊同心，不曾看至今。"〔一二一〕："羅帶同心誰綰？"〔一二二〕："羅帶同心自綰。"王集上，《殘卷》乙："帶自嫌長，自作同心結。"同心結一辭，本爲詩歌中所習見；至唐，而爲用益廣，乃由裝飾，衍爲歌曲。在裝飾上，固藉作無聊時之消遣品，若結以示愛，則爲印證愛情專一之物；更進而作貞操憑信之物，至於被人考驗，其事乃益爲嚴重矣！古樂府《江陵女歌》："拾得娘裙帶，同心結兩頭。"《小小歌》："妾乘油碧車，郎乘青驄馬。何處結同心？西陵松柏下。"皆比興兼至。牛嶠《楊柳枝》因有"不分錢塘《蘇小小》，引郎松下結同心"句。此俗，隋時已盛。《隋書》宣華夫人傳，謂煬帝賜以金盒子，内儲同心結數枚。隋曲即有《同心髻》，不知果爲髻名否。《升庵詩話》載盛唐長孫左輔《寄衣曲》，於此物意義，曾作具體之説明："征人去年戍遼水，夜得邊書字盈紙。揮刀就燭裁紅綺，結作同心寄千里。君寄邊書書莫絶，妾答同心心自結。同心再解心不離，書字頻開字愁滅！結成一夜和淚封，貯書只在懷袖中。莫如書字固難久，願學同心長可同！"《教坊記》列盛唐曲名有《同心結》，復有《同心樂》，大曲名内又有《同心結》，——一義三曲。社會風氣，凡已反映於樂曲中者，其盛且久，最爲信實！李白《擣衣篇》："横垂寶幄《同心結》，半拂瓊筵《蘇合香》。"李群玉贈琵琶妓："一雙裙帶《同心結》，早寄黄鸝《孤雁兒》。"每句末三字，皆兼示當時曲名，有《教坊記》可考。惜《同心結》、《蘇合香》、《孤雁兒》調，均不傳。他如韋莊《清平樂》"羅帶悔結同心"，曰"悔"，情事可想。李珣《河傳》："臨流更把同心結，情哽咽！"可以驗其事舉行之時與志。羅書七，《搜神記》，載梁元皓將段子京所贈靴綃一雙，作同心結，繫自身兩脚。是古時男子佩此之例。他例無可見義者，不泛及。至若沈約《少年新婚爲之詠》[1]詩"錦履並花紋，繡帶同心苣"，乃機織同心苣之

---

① 今校：此詩題原簡作"少年新婚"，據乾隆三十九年刻本《玉臺新詠》改。

花紋，並非實物。故段成式嘲温飛卿詩“愁機嬾織同心苣”，與此乃兩事。參看後記考屑本條。

風醋——〔〇一〇〕：“酒醒後多風醋！”〔〇二八〕：“暢平生，兩風醋。”風醋猶言風流。“醋”與唐人習語“醋大”之“醋”同，亦作“措”。元稹《贈劉採春》：“言辭[①]雅措風流足。”柳永《合歡帶》：“身材兒早是妖嬈，算風措實難描！”周邦彦《木蘭花令》：“歌時宛轉饒風措。”李彌遜《十樣花》：“陌上風光濃處，最是海棠風醋！”劉克莊《鷓鴣天》：“十分峭措稱妖嬈。”史浩《柘枝令》：“我是柘枝嬌女，□□多風措！”王明清《玉照新志》五，載巨魚名海哥之詞云：“海哥風措，被漁人下網打住。”方岳《深雪偶談》：“海棠詩……唐人雖從事苦吟，題賦此花，要須放些風措，不近寒乞。”李匡乂《資暇録》解“醋大”之四義，與“風醋”之“醋”，亦不無瓜葛：一曰峭醋，“峭”即“俏”義；二曰“衣冠儼然”，猶言楚楚，仍不外“俏”義；三曰“以驢賣醋”，“醋馱”諧聲爲“醋大”；四曰“居於醋溝之大族”，則皆風月脂粉中，“撚酸吃醋”之“醋”也。吃醋爲妒，舊以爲起於北宋，疑仍本於唐耳。故釋“風醋”爲“含嬌微妒，不知向誰”，爲較切。鄭文焯《片玉詞校語》：“‘風措’二字新絶！《集韻》十一暮，‘措’注，引《説文》：‘置也。’蓋言舉止得宜，猶風度也。札記：‘加于身而錯於前。’‘錯’訓安置，同‘措’。《欒章集·玉樓春》：‘蟲娘舉措皆温潤。’此‘風措’二字出處。”前人説此，未能貫徹，舉此可見一斑。

尤泥——〔〇一〇〕：“擬鋪鴛被，把人尤泥。”後世詞章小説中，頗習用之。如柳永詞：“殢雲尤雨”(《浪淘沙慢》)，“尤雲殢雨”(《錦堂春》)，“尤紅殢翠”(《長壽樂》)，“尤花殢翠”(《小鎮西》)，“殢烟尤雨”(《木蘭花》)，“尤殢檀郎”(《促拍滿路花》)。蘇軾詞亦有“殢主尤賓”等。《董西厢》：“三停來是閨怨相思，折半來是尤雲殢雨。”楊慎《詞品》一：“俗謂柔言索物曰‘泥’，乃計切，諺所謂軟纏也。”並引杜詩“忽忽窮愁泥殺人”，元稹詩“泥他沽酒拔金釵”等六七例。又舉顧敻詞“黄鶯嬌囀泥芳妍”，柳永詞“泥歡邀寵”等四例。並謂“泥”亦作“昵”或“妮”。王通叟詞：“十三妮子緑窗中。”山東人目婢曰“小妮子”，乃此字。按《五代史》晉家人

---

① 今校：“言辭”，原作“含辭”，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

傳，已有"梳頭妮子"語。"泥"之情態，不僅女性。"妮"則偶與同音而已，未必即是其義。沈雄《古今詞話》詞品下："'泥[①]'與'殢'一音……非止[②]云柔情不斷也。'殢'與'泥'小别。'漫道愁須殢酒，酒未醒，愁已先回'。'夢魂已逐楊花去，殢人休下簾櫳'。似有牽帶意。"楊氏"軟纏"之解，較切，於"殢"亦悉通，並無牽帶之意。"泥"義已詳；"尤"義尚略。參看後記考屑本條。

多生——〔〇二〇〕："被父母將兒匹配，便認多生宿姻眷。"猶言緣定三生。許書第十一尊者頌："自歎多生業障厚。"佛家語：多數之生死，輪迴六道，而經多數之生也。《教行信證序》："强誓弘緣，多生叵值。"張籍《送閑師歸江南》[③]：詩："多生修律業。"參看後記考屑本條。

眼如刀——〔〇二二〕："眼如刀割，口似朱丹。"〔〇二三〕："兩眼如刀，渾身似玉。"鄭振鐸《俗文學史》認爲此語"《花間》、《尊前》裏絶對找不到。"其實在唐詩中已習用；《尊前》、《花間》無之，亦偶然耳。張鷟《遊仙窟》詩："一眉猶叵奈，雙眼定傷人！"乃其宗旨。薛逢《夜宴觀妓》："笑回丹臉利雙刀。"方干《贈美人》："醉眼斜迴小樣刀。"不必指女子，如李宣古詩："解飲蕭郎眼似刀。"至若杜牧詩"晴河萬里色如刀"，則取象益廣！朱本《雲謡》校作"眉如刀割"，却不可，詳《校録》。宋張孝祥《醉落魄》："一點秋波，閒裏覷人毒！"意猶是也，其辭已變。參看後記考屑本條。

梳頭京様——〔〇二三〕："及時衣着，梳頭京様。""京様"云云，唐人詩文中尚未查得。白居易詩："宋家官様髻。"劉禹錫詩："高髻雲鬟宫様粧。"均已近之。宋陸游詩始謂"涼州女兒滿高樓，梳頭已學京都様"，應有所本。《琅玡代醉編》："'都'，何以訓美？'都'者，'鄙'之對也。今諺云'京様'，即古之所謂'都'。"參看後記考屑本條。

緣業——〔〇二四〕："自嗟薄命，緣業至於斯！"即李白"不歎[④]君棄

---

① 今校："泥"，原作"妮"。據清康熙刻本《古今詞話》改。

② 今校："止"，原作"指"。據清康熙刻本《古今詞話》改。

③ 今校：此詩題原簡作"送閑師"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

④ 今校："不歎"，原作"不獨"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

妾，自歎妾緣業”意。〔一〇一八〕：“從家緣業重，終日事三郎。”當爲佛家業緣之意，殆亦當時之習語歟？《法華經》序品：“生死所趣，善惡業緣。”謂善業爲招樂果之因緣，惡業爲招苦果之因緣。

上陽家——〔〇二七〕：“殊容絶勝上陽家。”謂上陽宫之内家美人。盛唐宫女，以色伎分内人、宫人、搊彈家三等。内人亦曰“前頭人”，常在帝前。其家猶在教坊，謂之“内人家”。特承恩寵者十家。——見《教坊記》。白居易《上陽白髮人》“已被楊妃遥側目，妒令潛配上陽宫”，當已非前頭人。然如此愈知其必“殊容絶勝”，否則不至見妒也。

丘山——〔〇二八〕：“五陵兒，戀嬌態女，莫阻來情從過與。暢平生，兩風醋，若得丘山不負。”“丘山”，喻恩義也。劉書十三《昭君出塞變文》：“丘山義重輕難捨，江海雖深不可齊！”許書《祭文程式》：“義重丘山”。可見爲當時習用語。至若〔一〇八〕“似虎入丘山，勇猛應難比”，“丘山”，本意而已。

雅奴——〔一一三〕：“雅奴白，玉郎至。”“雅奴”，猶鴉頭，鴉鬟。“鴉”一作“鵶”，或作“丫”。白居易詩：“繡面誰家婢？鵶頭幾歲奴？”宋王炎詩：“捧腮却立鵶鬟奴。”男女皆有之。

以上婦女，十條。

龍門——〔〇四三〕：“權隱在江河，龍門終一過。”〔〇五二〕：“老尚逐經才，問龍門何日開？”〔〇九四〕：“欲上龍門希借力，莫教重點額。”〔一〇九〕：“幾度龍門點額退。”原用《三秦記》之説：龍門水險不通，魚鼈之屬不得上。桃花浪起，江海大魚，薄集龍門下數千。得上則化龍，否則皆點額暴腮而退。《太平廣記》引林登説：“龍門下，每歲季春，有黄鯉魚，自海及諸川來赴。一歲中，得登龍門者，不過七十二。初登，即有雲雨隨之；天火自後燒其尾，乃化爲龍。”《山堂肆考》商集三六，引《東漢地理志》注：“交州有龍門，水深百尋，大魚登此，化成龍。不得過者，曝鰓點額，血流此水，如丹池。故唐人比進士登科爲登龍門。”〔一〇九〕有“紅鱗未變”、“淥水歸潭”、“灑雨乾坤”、“猛透强波”、“直向青雲”諸語，則兼有潛龍、化龍之意，特加渲染，申其鬱塞耳。《花間集》載韋莊、薛昭藴《喜遷鶯》多首，皆寫登龍以後之得意，故曰“鶯已遷，龍已化”、“認得化龍身”等，與敦煌曲内容，迥不相侔。翟灝《通俗編》廿九，引唐試貼，

内有"河鯉登龍門"之題。

受禄分南北——〔〇四九〕:"受禄分南北,誰是憂邦國?"王集叙録已引孟昭圖上僖宗疏釋之。疏見《新唐書》宦者傳内之田令孜傳。又劉蕡傳云:"文宗即位……宦人握兵,横制海内,號曰北司。"北司指宦官,南司指廷臣。唐内侍省在大内之北,故曰北司。

豎金雞——〔〇五二〕:"早晚豎金雞,休磨戰馬蹄。"豎金雞,示宣赦也。或云始於後魏,或云起自吕光,詳《唐語林》五十。唐代情形,見唐封演《封氏聞見記》四。《新唐書》百官志云:"中尚署令赦日,樹金雞於仗南。竿長七丈;有雞,高四尺。黄金飾首;銜絳幡,長七尺;承以綵盤,維以絳繩。"《近事會元》五,引《唐志》云:"肆赦之日,武庫令設金雞及鼓,於宫城門之外右,勒囚徒於闕前。撾鼓千聲訖,宣詔,爲釋之。"《苕溪漁隱叢話》後集十四,亦有詳考。和凝宫詞:"千聲鼓定將宣赦,竿上金雞翅欲飛!"

雙旌、龍旌——〔〇六五〕:"看着風前雙旌擁,賀明君。"乃敦煌郡民頌曹議金爲河西隴右等州節度使而作。〔〇八四〕:"一人有慶萬家榮,早願拜龍旌。"乃邊民頌曹元忠晉爲太傅而作,均已詳上文論時代。唐制:大將受命,賜旌,以專賞;賜節,以專殺。雙旌,乃節度使所用。《新唐書・百官志》:"節度使掌總軍旅,顓誅殺。初授,具帑,抹兵仗。詣兵部,辭見。觀察使亦如之。辭日,賜雙旌、雙節。"龍,乃旌飾。

減戈鋋——〔〇九二〕:"萬邦無事減戈鋋。"猶曰息干戈。敦煌卷子長興四年中興殿《應聖節講經文》:"徒(圖)世界安興帝道,要戈鋋息下天門。"《舊唐書》李嗣業傳:"戈鋋鼓鞞,震曜山野。"杜詩:"戈鋋開雪色,弓矢向秋毫。"他如羅隱、鄭遨、張蠙等詩内均見之。

比金璿——〔〇九二〕:"人爭唱,福祚比金璿。"金璿,猶金玉,比其堅貴也。曰"人爭唱",下句或爲當時歌辭中語,或有曲調名在内,惜已難考。

泰階清——〔〇四五〕:"從此後泰階清,齊欽主聖明。"泰階,乃三台星内之上階;次則中階、下階,各有二星,詳《晉書》天文志。《風俗通》:"泰階者,天之三階也。三階平,則陰陽和,風雨時,社稷神祇,各獲其所。"此古人借天象以勵人事之法。《泰階平》,唐時已取爲曲名。如貫

休祝聖詩:“還聞夔進曲,吹出《泰階平》。”王涯《太平樂》:“行看采華曲,盡是《泰階平》。”可證。

以上政治,七條。

伏氣——〔〇九三〕:“長伏氣,住在蓬萊山裏。”劉書八,《醜女緣起》:“山内長時伏氣。”“伏氣”即“服氣”。道家吐納氣體,代替飲食,終於成仙。《晉書》許邁傳:“初採藥於桐廬縣之桓山。……常服氣。一氣千餘息。”又張忠傳,謂忠服氣在泰山。——皆在山中。

錬玉、燒金——〔〇二二〕《内家嬌》,專寫女道士。後片云:“招事無不會:解烹水銀,錬玉、燒金,别盡歌篇。”乃列舉女道士之才藝,有此四事。和凝《天仙子》:“嬾燒金,慵篆玉,流水桃花空斷續。”亦寫女冠,與此辭一類。唐時男女道士,均可稱“練師”。宫女才人,年事既長,或有他故,每奉敕度爲女道士。《能改齋漫録》七,曾考女道士,亦可隨時奉召入宫,楊太真其著者。《全唐詩》廿八,載盧尚書詩注:“東都政平坊安國觀,玉真公主所建。女冠多上陽退宫嬪御。”許渾贈蕭錬師詩序:“錬師貞元初自梨園選爲内妓。……後聞神仙之事,謂長生可致,乞奉黄老,上許之,詔居嵩南洞清觀。迨今八十餘矣,雪膚花顔,與昔無異。”亦一明例。《南史》陳長沙王叔堅傳:“好數術,卜筮、風角,鎔金、琢玉,並究其妙。”錬師錬汞、燒金,或以致丹,或以致富。牛希濟《臨江仙》“當時丹灶,一粒化黄金”是。錬玉、琢玉,服之以求輕舉也。雜引唐人詩如次。李白:“仙人錬玉處,羽化留餘蹤。”元結:“如今道士三四人,茹芝錬玉學輕身。”白居易:“閲水年將暮,燒金道未成。”韓偓:“燒玉漫勞曾歷試,爍金寧爲欠周防!”司空圖:“殷勤不爲學燒金,道侣惟應識此心。”徐夤:“方書多誑[1]罷燒金。”于濆《燒金曲》:“天壽畏不水,燒金希長年。”宋王中正以藥金銀獻上,以助國費,世謂之燒金。見《澠水燕談》九。

作瓶——〔四二五〕:“天王號作瓶。”《佛本行集經》謂佛爲太子時,厭世之意日甚,其父以伎樂悦之。每夜,有淨居天人,名作瓶,在空中發言警策。王勃《釋迦如來成道記[2]》:“於是作瓶天子,以警覺彰伎女之醜

---

① 今校:“多誑”,原作“多謊”,據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校:“記”,原作“説”,據清嘉靖内府刻本《全唐文》改。

容。"一作"澡瓶",足見二字乃譯音也。

以上宗教,三條。

算料——〔〇二〇〕:"對粧臺重整嬌姿面。知身兒算料,豈教人見!"未詳其意。羅書佛曲一:"假令計料不襟,不合相報。"柳永《八六子》:"漸作分飛計料。"算料,或即計料也。〔六三四〕:"敬疑講,日將西,計想門徒總大歸。"計想與計料亦近。上文論修辭,列"相料"、"支料"、爲俗語,並可參考。揣原文"身兒算料",應與"嬌姿面"及"豈教人見"相貫,則"算料"二字,應仍不離體態之美辭,則云計料不合矣。

過與——〔〇二六〕:"莫把真心過與他。"〔〇二八〕:"莫阻來情從過與。"前"過與",猶付予;後則過從往還之意。日人狩野所鈔敦煌殘卷變文中,有"拾得珠金,亂過與人"。張鷟《遊仙窟》:"今宵若其不得,刻命過與黃泉。"牛嶠《玉樓春》:"雁歸不見報郎歸,織成錦字封過與。"皆付予之意。《詞律》因牛詞末句第六字應平,乃曰:"'過'字恐誤。"〔〇六二〕:"一過教人腸欲斷,況行人!"似亦與"過與"意近。唐人有"過馬"説。謂奴僕試馬以後,過與其主乘之,亦此意。韓偓詩:"外使進鷹初得按,中官過馬不教嘶。"

不藉——〔〇五七〕:"不藉你馬上弄銀槍。"〔四一六〕:"不藉你世上作公主。"皆不借重之意。羅虬《比紅兒》詩:"只如花下紅兒態,不藉城中半額眉①。"布燮《聽妓洞雲歌》:"稽叔夜鼓琴,飲酒無閑暇。若使當時聞此歌,抛擲《廣陵》都不藉!"杜詩:"白頭無藉在。"《千金翼論》云:"老人之性,必恃其老,無有藉在。"杜詩注:"無賴藉也。"不藉,義同。參看後記考屑本條。

捻——〔〇五七〕:"你取硯筒儂捻筆。"〔一〇〇六〕:"或聽神鐘,感愧捻香爇。"〔一〇一〇〕:"庭前一株花,芬芳獨自好。欲摘問旁人,兩兩相捻笑。"按"捻"字在敦煌文件中,例甚多。《季布駡陣詞文》叙季布翦髮化裝:"言訖捻刀和淚翦。"又:"試教騎馬捻毬杖。"《昭君出塞變文》:"黃羊野馬捻槍撥。"皆同"拈",平聲。李珣《菩薩蠻》"捻得寶箏調,心隨征棹遥",音義無改。《雲謡集》〔〇〇五〕:"淚珠若得似真珠,拈不散,知

---

① 今校:"眉",原作"黄",據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

何限。”則作“拈”。杜甫《陪鄭廣文遊何將軍山林》[①]:“盡捻書籍賣。”注:“捻,正本作‘拈’。”劉書一〇四,《俗務要名林》:“捻,奴牒反,同揑。又上聲,同撚。”皆另義,如〔〇二三〕“只把同心,千遍撚弄”是也。

安存——〔〇五九〕:“比死共君緣外客,悉安存。”〔六〇八〕:“小大安存如子母。”羅書《季布歌》:“僕應擡舉別安存。”又:“季布得知心裏怕,甜言美語却安存。”又《有於夫人變文》:“出入排房嬪彩亂,安存宮監繐帷新。”劉書《季布歌》:“特將殘命投仁弟,如何垂分乞安存!”又寡婦阿龍《訴狀》:“良求得處,安存貧命。”皆謂安置、安頓。《漢書》匈奴傳下:“今事漢則安存;不事,則危亡!”義與唐語別。參看後記考屑本條。

轉轉——見〔一一七〕、〔五七二〕,詳上文論修辭,猶展轉。羅書《有於夫人變文》:“唯唯(微微)惆悵,轉轉悲啼。”許書《八相成道變文》:“吾之衰老,轉轉便到後生。”《漢書》貢禹傳:“後世爭爲奢侈,轉轉益盛。”參看後記考屑本條。

形相——〔四二〇〕:“太子無心戀,閉目不形相。”形相,猶端詳細視也。劉書八,《醜女緣起》:“大王再三形相,嗟歎數聲。”許書下《父母恩重變文》:“百般美味不形相,是種珍羞不嘗啜。”王建《同于汝錫賞白牡丹》[②]詩:“價數千金貴,形相兩眼疼!”曹唐《小遊仙》:“……五帝望空拜玉皇……心知不敢輒形相。”羅隱《堠子》詩:“雅旨逾千里,高文近兩行。君知不識字,第一莫形相。”謂不識字,不必偷視高文雅旨。温庭筠《南歌子》:“偷眼暗形相,不如從嫁與,作鴛鴦。”毛熙震《浣溪沙》:“佯不覷人空婉約,笑和嬌語太猖狂!忍教牽恨暗形相。”惟如初唐之寒山詩:“我在村中住,衆推無比方。昨日到城下,却被狗形相!”則不僅視,兼有輕視之意。參看後記考屑本條。

檢校——此辭,唐人文與語中,均所習用;敦煌卷子通俗文體内,尤多見之。〔四四三〕:“耶娘約束須領受,檢校好惡莫生嗔。”查考檢點之意,與約束義貫。羅書《搜神記》:“弟侯周入來,向兄家檢校。”又曰:“死後一年,方來歸舍檢校。”劉書三二王梵志詩:“家中勤檢校,衣食莫令

---

① 今校:此詩題原簡作“遊何將軍山林”,據靖康熙刻本錢謙益《杜工部集注》改。

② 今校:此詩題原簡作“白牧丹”,據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

偏。"又《下女詞》:"漢奴專司倉庫,胡奴檢校牛羊。"日人狩野直喜所鈔斯坦因卷子中,《秋胡戲妻》小説:"雖門望之主,不是配娘檢校之人,寄養十五年,終有離心之意。"《王陵變文》:"新婦檢校田苗。"佛書内一作"撿校"謂"於事點撿、典挍而監查"之意。

支分——見〔六〇三〕、〔六一四〕,猶言支配,見上文論修辭。劉書寡婦阿龍《訴狀》:"並總支分已訖。"又:"總被兄弟支分已訖。"王建《贈郭將軍》:"眼前風景任支分。"

湯——〔一〇一八〕:"皇帝持刀强……擬欲向前湯。"劉書王梵志詩:"逢人須斂手,避道莫前湯。"注:"一本作'盪'。"又二〇,《崔氏夫人要女文》:"路上逢人須斂手,尊卑迴避莫湯前。"蓋謂衝也。《王陵變文》:"不但今夜斫營去,前頭風大亦須湯。"翟灝《通俗編》八,引《宋書》孔凱傳"每戰,以刀楯直盪",又引隋時童謡"……忽聞官軍至,提刀向前盪",謂"盪"皆音"湯"。參看後記考屑本條。

却——此字原爲肯定加重之助詞,唐語内特别發達,超越常度。〔〇一五〕"早晚王師歸却還",〔〇四九〕"此夜却迴鑾",〔〇五〇〕"尅日却回歸",〔〇五一〕"計日却回歸",皆是。羅書《搜神記》:"放母却活延命。"許書下《目連救母變文》:"目連見母却入,切骨傷心。"又另篇:"繞佛三匝却住。"馮翊《桂苑叢談》:"期以却回,及期不至。"《北夢瑣言》十二,"王潛"條:"一旦暴卒。翌日,却活!"《太平廣記》三七六,引《芝田録》:"此人不合死,因何殺却?……不却活,君須還命!"又三八三,引《玄怪記》:"棺開,已却生矣!"參看後記考屑本條。

以上動詞、助詞,十一條。

恛惶——〔〇一八〕"意恛惶,故使横波認玉郎。"羅書《有於夫人生天因由變文》:"兩情相顧又迴惶。"許書《西方讚偈文》:"心中怕懼實佪惶。"王建《斜路行》:"行人到此多回徨。"周邦彦《片玉詞・蝶戀花》"去意徘徊",元巾箱本"徘徊"作"徊徨"。《文選・甘泉賦》:"徒徊徊以徨徨兮。"善注:"謂心驚。"

尖新——〔〇二三〕"歌令尖新",其含義已詳上文品藻内。《季布罵陣詞文》:"據君良計大尖新!"猶謂新穎也,蓋不止用於文辭評品之語矣。李德裕殘句:"世上文章士,誰爲第一人?老生誇隱拙,時輩毁尖

新!"詩文之不許尖新,於此可見。晏殊《山亭柳》詠歌妓:"家住西秦,賭薄藝隨身。花柳上鬬尖新! 偶學念奴聲調,有時高遏行雲。"所鬬仍是歌令,與唐時合。柳永《浪淘沙令》詠舞,亦曰:"簌簌輕裙,妙盡尖新!"宋僧可旻《漁家傲》云:"文墨尖新無處用,已將名利渾如夢。"元明人慣以此誇曲辭之新穎。元芝庵《唱論》:"成文章曰樂府,有尾聲名套數,時行小令唤葉兒。套數當有樂府氣味,樂府不可似套數。街市小令,唱尖新倩意。"唐人歌令,在酒筵間,不必爲街市小令。唐之聲詩與大曲,相當於芝庵所舉元之樂府與套數。惟唐之歌令中,爲聲詩體者正復不少,斯則同其所同,異其所異耳。"倩意"二字,祇解得"尖新"之文辭方面。實則音調亦賴尖新也。故唐人於歌曲,多曰"新翻"、"新聲"。明人所用,如湯顯祖評《董西厢》曰"於無描畫中,做出幾尖新語"等。參看後記考屑本條。

小少——〔〇七七〕:"小年少輩奉恩多。"〔六六四〕:"忘前失後少精神。""少",一本作"小"。〔六六九〕:"三十朱顔美少年。"一本作"小年"云云。羅書《搜神記》:"小少相愛,對門而居。"又曰:"小少之時,共同村人……爲夫妻。"殆即小年少輩之略稱。杜甫《醉歌行》:"汝更小年能綴文。"岑參《過梁州奉贈張尚書大夫公》①:"小年即相知。"元稹《連昌宫詞》:"小年選進因曾入。"《樂府雜録》康崑崙對德宗語:"臣小年初學藝時。"

斬新——〔〇八〇〕:"三尺青蛇,斬新鑄就鋒刃剛。"〔〇九八〕:"龍泉三尺斬新磨!"杜詩:"斬新花蕊未應飛。"盧儲詩:"芍藥斬新栽,當庭數朵開。"《唐音癸籤》廿四本條:"非'斬'字不能形容其'新',在可解不可解之間。"按今作"嶄新",吴越有其語,謂"簇嶄新鮮"。參看後記考屑本條。

僂儸——見〔〇九八〕、〔〇九九〕、〔五一九〕,〔五九七〕,已詳上文論修辭。劉書《燕子賦》:"能語復僂儸。"《醜女變文》:"鬼神大曬僂儸,不敢偎門傍户。"許書《佛本行集經變文》:"君王眷屬總僂儸","遮莫你僂羅上陵天"。

---

① 今校:此詩題原作"過涼州",據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

此二字之字形，有“婁羅”、“僂儸”、“嘍囉”、“樓羅”、“摟羅”五種。前三種較通行。蘇鶚《演義》謂“幹辦集事之人”。郎瑛《七修類稿》引蘇説，又引《海篇》：“訓‘儸’字曰：‘健而不德’。據是二説，皆狡猾能事意也。”顧炎武《日知録》謂“聰明才敏”之意。引申之，則爲狡猾。沈濤《瑟榭叢談》據《宋史》，增訓“精悍”，仍是一源。此辭始見於六朝；唐頗盛行；延及五代不輟。宋黄朝英《緗素雜記》、吴曾《能改齋漫録》，清翟灝《通俗編》及沈濤《叢談》，均有詳考。兹綜四家之説，及其他所見，約舉如次——

《北史》王昕傳：“樓羅樓羅，實自難解！時唱染干，似道我輩。”沈氏謂“乃昕擬鮮卑夷語之音。今人謂方語之難解者，猶有此語”。《南史》顧歡傳：“蹲夷之儀，婁羅之辨，各出彼俗，自相聆解。猶蟲嚾鳥聒，何足述効！”《唐書》回紇傳：“含具録華，言婁羅也。”《五代史》載漢李業，承劉銖意，潛殺史宏肇等，銖奬業曰：“君可謂僂儸兒矣！”意與敦煌曲内之“聰明兒”，正相類。羅大經《鶴林玉露》謂《五代史》用“僂儸”：“俗語，狡猾也。歐史間書俗語，甚奇！”陳世崇《隨隱漫録》，亦稱“僂儸兒”，但似用反意，曰：“朝事梁，暮事晉，遺下兔園册子耳。此輩與一把算子，未知顛倒，何益於君國？可謂僂儸兒矣！”《宋史》張思鈞傳：“質狀小而精悍，太宗嘗稱其婁羅。自是，人目爲‘小婁羅’焉。”是“婁羅”已轉爲英雄好漢之屬。《唐摭言》載沈亞之改令語“欺客打婦，不當婁羅”，唐人原有此意。

其見於詩篇者：梁元帝《風人辭》云：“城頭網雀，樓羅人着！”一作“城頭網張雀，樓羅人會着！”沈氏所引，失“着”字，而以爲兜攬歷鹿之義，顯然支離。寒山詩：“自逞説嘍囉，聰明無益當。”又：“臨死度奈何！誰是嘍囉漢？”又：“歧路逞嘍囉，欺謾一切人。”鄭綮詩：“一朝白雨中，無鈍無嘍囉。”《談苑》載朱貞白詩云：“太婁羅乃止。”

諸家異説，或指食物，或指牲畜，或指人名。《酉陽雜俎》續四曰：“俗云‘樓羅’，因天寶中進士，有東西棚，各有聲勢；稍傖者，多會於酒樓，食畢羅，故有此語。”此説雖出唐人，實未確。蘇鶚《演義》又曰：“樓羅。幹了之稱也。俗云騾之大者曰‘摟騾’。‘騾’、‘羅’聲相近。”黄朝英曰：“‘非也’。又云‘婁敬、甘羅’，亦非也。蓋‘摟’者，攬也；羅者，綰也。言人善當何？幹辦於事者，遂謂之‘摟羅’。‘摟’字從‘手’旁作

‘婁’。《爾雅》云：‘婁，聚也。’此説近之。”又陶穀《清異録》謂南漢劉鋹時，置“樓羅曆”，以驗宮人姓名，其義未詳，或亦不外此耳。參看後記考盾本條。

當本——見〔〇九九〕、〔四〇九〕、〔一〇一三〕諸辭，已詳上文論修辭。“當本”猶言當初、原本。許書《目連救母變文》：“閑閑夏泰禮貧道，欲説當本修佛因。”又《散花樂文》：“須至心稱念，當本遺言。”《王陵變文》：“當本奏上漢高皇帝之時。”皆此義。

屈滯——〔四七七〕：“莫言屈滯常如此，鴻鳥只思羽翼齊。”屈滯，猶言困屈。許書“治昏沉懈怠良方”：“須臾屈滯，雖暫艱辛，事緣身命，豈可辭憚！”張鷟《朝野僉載》：“枉州、抑縣、屈滯鄉。”參看上文論修辭“屈折屈滯”條。

崒屼——〔一〇〇五〕：“一朵香山，崒屼堪吟詠！”二字原卷作“崪屼”，另卷作“𡶒𡵆”。張祜詩：“兩峰高崒屼。”“崒”，《説文》訓危高，字形與“崪”近。“屼”與“屹”，音義皆近。郭璞《江賦》：“虎牙嵥豎以屹崒。”《玉篇》有“𡾊屼”，禿山貌，意未合；山禿，未必“堪吟詠”也。

以上狀辭八條

知聞——見〔〇二六〕、〔四〇七〕，已詳上文論修辭。劉書《醜女緣起》：“王郎既爲駙馬，言與高品知聞，緘題來往。”王建《對酒》詩：“爲病比來渾斷絶，緣花不免却知聞。”韓愈詩：“莫欺荒僻斷知聞。”蓋由初步消息相知，引申爲知交友誼。“淡薄知聞”有淡交之意。參看後記考盾本條。

緑襴——〔〇五七〕：“却掛緑襴用筆章，不藉你馬上弄銀槍。”“襴”，原作“蘭”。劉書《開蒙要訓》，於“襴”旁注“蘭”。緑襴，衫之下截加緑者，文士之服。辭謂偃武習文，首先易服也。《新唐書》車服志[①]：“時士人以枲苧襴衫爲上服，貴女工之始也。一命以黄，再命以黑，三命以纁，四命以緑，五命以紫。……又議：服衫者下加襴，緋、紫、緑，皆視其品。”南曲正宮曲，有《緑襴踢》，一作《緑襴衫》，或本於唐調，而唐調已無可考矣。

繡襜襠——〔二一二〕：“門前寒，旋草霜，來了繡襜襠。夫妻在他

---

① 今校：“《新唐書》車服志”，原作“《舊唐書》輿服志”，經查，以下引語出自前書，據改。

鄉，淚千行！”語意如不相屬。“襠襠”，原卷作“繿繿”，兹從劉書《開蒙要訓》，注音“迨當”。“繡襠襠”有三義：甲，武弁服；乙，富婦服；丙，舞郎服。前二義，辭中皆可用。謂見武弁來徵役，驚懼而啼；謂見富者之服，益傷己貧，因淚下。《通典》一四四：“武舞……若供殿庭，服武弁，平巾幘；金支緋絲，布大袖裲襠；甲金飾；白練襠襠。”《新唐書》車服志：“武弁……有平巾幘。武舞緋絲，布大褏，白練繿繿。”《新五代史》①崔棁傳：“文舞郎……白練繿繿。”方以智《通雅》：“襠襠，言裲襠之蓋其外也。”又謂六朝樂府内，曾及“繡裲襠”。是舞郎之袖則布，而背心則白練加繡也。《集韻》：“襠襠，婦人袍也。”陸龜蒙詩“鄰娃盡着繡襠襦”，果爲袍也。劉書七五《下女詞》（即嫁女詞）：“襠襠兩袖雙亞鳥。”許書“盧貝跛蹄雇作兒契”，叙作兒服裝，有“襪襠一腰”語，可參考。

僁——〔二一七〕：“衆生苦海入本源，誰是救你僁？”據劉書一〇二《字書》：“愆、僁……去乾反。”是“僁”，應作“僁”，乃“愆”之别字。《碑别字》三：魏元誨墓誌等之“愆”，作“僁”；齊平等寺碑作“僁”。王梵志詩：“立身行孝道，有事莫爲僁。”又：“終身無過僁。”許書《念佛讚》：“未曾慚愧悔前僁。”《散花樂文》：“一切罪僁，悉皆陳白。”《王陵變文》：“斫營比是王陵過，無拿老母有何僁？”

親情——見〔五〇七〕、〔五七一〕等，詳上文論修辭。劉書《下女詞》：“暫遣新婦參親情。”王建《新嫁娘》詞：“相並拜親情。”張籍詩：“鄉里親情相見日，一時攜酒上高堂。”白居易詩：“共放詩狂同酒癖，與君别是一親情。”其由唐語中來，可以想見。參看後記考屑本條。

還往——一作往還，見〔五七〇〕、〔五七二〕、〔五九九〕，詳上文論修辭。即〔一一二〕之“還往觀消息，看看似别離”，應亦作朋友解。劉書《醜女緣起》：“惟憂妻貌不揚，慮恐恥於還往。”與上文“知聞”條所引“緘題來往”，作動詞用者，不同。李白《少年行》：“遮莫枝根長百丈，不如當代多還往；遮莫親姻連帝城，不如當身自簪纓。”“還往”亦作名詞用。參看後記考屑“往還”條。

以上名詞，六條。

---

① 今校：今校：“《新五代史》”，原作“《五代史》”。

後　　記

一

敦煌曲《初探》與《校録》兩編，雖稿經屢易，因限於學識與資料，又熟察此事之究竟，對於其成果如何，實不敢作絲毫奢望。個人學識與資料之限制，無論矣，所謂熟察其事者，何説乎？曰：自來研討隋唐以後之樂曲歌辭者，或謂"音樂文藝"。顯然面對内容不同之六部門：辭、歌、樂、舞、演，與考據整理是。今以考據整理爲務，原則上仍必須兼顧辭、歌、樂、舞、演五事，而後方得其全面。敦煌曲直接資料内，既有《工尺譜》與《舞譜》兩卷存在，研討者當更不能割棄弗顧。足見於此事，雖僅拈考據整理一端，亦非學藝偏至之人，所能充量盡致。——一也。若就辭論：敦煌曲之内容，既複雜豐富，可約爲二十類，作者既包含番漢儒釋，工商醫俠，兵將樂伎，征夫怨婦等，如斯之衆且廣，傳辭又多其人之原始表現及各種生活願望之實際描寫，其書法之訛别，文字之衍奪，離奇怪誕，復至不可思議，均已如《初探》所云；則千載而下，欲以一二人之識力，潛追冥索，一一皆中，實勢有所難至。何況所謂辭者，向有形、聲、義之分，又各涉專門學術；而其中所見之本事與名物種種，皆須就當時民間之俗名、俗故之内求之，始恰切可信；若一般史乘、一般類書、辭典等，原不爲此而設，大都無能爲助。辭之一項，在全部研究範圍内，原與讀者或學者最爲接近而且普遍，幾乎凡言及敦煌曲者，人人必先知其有曲辭，亦人人皆能體會與欣賞；但其中存在之問題，却非任何專業專家所能獨建殊功，作具體而徹底之解決，可以躊躇滿志者，無論一般讀者矣。——二也。有此二端，然後知此事在所謂"敦煌學"中，所占地位雖渺乎其小，但治之者苟欲期滿意之成果，惟有作集體研討，或由若干同志，分程並進，積有歲年，然後綜合而貫通之，庶乎近耳。

兩編之中，辨正之處頗多，幾舉過去二十年來，海内學者談敦煌曲之種種，作一總結。特其中除一二家專於其事，所據資料較多者外，餘皆與敦煌曲偶然相值，遂留得零星意見而已，本非悉心探討之結果；一

經在此五百餘曲之前,加以驗證,當然不免牴牾。何況多數爲早期著述,縱有未至,原作者事後已續有訂正之文,徒因個人見聞未周,不及遍讀,而遽援陳説,多所侈張,亦覺未合。故兹所辨别,無論未必皆當;即使間有當者,亦時代與資料使然,初非述者有何獨到耳。至於兩編之所未及者,既云熟察其事,當可僂指。此雖宜俟讀者之精鑑與指陳,無煩自道,惟值此初初竣稿之際,胸中端緒,尚覺分明,亦不妨撮舉其要,爲讀者參考啓發之助也——

(一)逸辭凡《校録》未及收者,約百餘首,即可設法結集。

(二)就北京圖書館所藏卷子背面,搜羅遺曲及有關資料。

(三)專家研究《工尺譜》,並試奏,進而確定當時燕樂之實際情況。

(四)專家研究《舞譜》,並試演,闡明與《工尺譜》之聯合作用,進而確定當時燕樂中之舞蹈情形。

(五)就全部或大部敦煌寫卷,編定俗字訛體之索隱,藉以解決全部敦煌曲内文字訛别之問題。能進一步詳明其故,尤善!——如因地方之俗諱,或因局部之習慣如寺院僧侣之習慣寫法,或樂工之習慣寫法。等等。

(六)發出全部曲辭之原卷影片,經過適合有効之集體研究,通體重行校訂,以得一定本。例如佛曲歌辭應經過如何校訂,方爲可信。

(七)就全部曲辭,作有系統之音韻研究,特别解決方音問題,不偏不倚。

(八)綜合變文中之資料,明確其與敦煌曲間之實際關係。

(九)解決曲辭内之歷史問題——如敦煌郡民先後作《望江南》四首之情形,及"六戎"〔〇八一〕、"六蕃"〔〇八二〕、"五梁"〔〇八八〕、"臨鍾喬"〔〇二三〕等之所指,並審定許多作辭朝代、寫卷時代、創調時代與少數作家之時代。

(十)解決曲辭内之地理問題——如大楊海〔二〇八〕及《泛龍舟》辭内〔一三三〕之地理等。

(十一)解決曲辭内明顯存在之其他種種問題——如《定風波》傷寒辭及"隔飯病"〔一二八〕等之醫理;《長相思》内所見之客作生活;《謁金門》内所見之儒道奔競,乃至科舉問題;略見考盾"龍門條"。"雜記字

録”配合時曲問題;〔六八七〕以下。寺僧唱曲受酬問題;俳體謎語問題〔一三四〕至〔一三六〕等。

(十二)向西北民間,調查古代遺留之音樂歌舞,乃至曲辭,檢討其與敦煌曲之間,是否有確切發明之處。

以上所云,範圍太廣,謂爲補充兩編所未及,殊覺不稱;視爲對於研究敦煌曲之具體建議,或者近之耳。兩編問世以後,倘海内學者,嗣響不絶,俾其事得以逐步精進,有裨於我國舊文化之認識與新文化之借鏡,斯即兩編最大之成果;掩卷神往,不勝跂望之情矣!

二北記於成都南郊六斤一兩之室。

二

《初探》、《校録》兩稿草成以後,半年餘,續得有關資料二百餘點,可供增訂。除於付印校對時,已注入若干外,有前文弗便改動,又覺有補述必要者,再分别撮舉如次——

工尺譜

見鈔本伯三八〇八《工尺譜》一份,内容僅有九調名,譜十七段,未鈔全;又非影寫,難盡依據。原卷全部未附歌辭,知係樂工所用,使今日研究上作用大減。兹就譜之各段形式,略記大概於此——

(一)《急胡相問》——王集叙録於《工尺譜》内之九調名,獨漏列《急胡相問》,應補。上文首章統計,敦煌曲已發現之曲調名六十九,應改爲七十;見於《教坊記》者,應改爲四十六。崔記曲名有《胡相問》,惟無“急”字。崔記除《急月記》外。調名均無“急”字。《唐會要》調名反是,表示爲急曲者。甚多。晚唐顧雲詩:“弦索緊快管聲脆,急曲碎拍聲相連。”可見所謂“急曲”者之大概。“胡”字明其爲胡樂,即《唐會要》所稱之“胡歌”一類,亦即一般所見《胡渭州》、《胡擣練》之類。《急胡相問》原譜字共約一百七十;有“重頭”、“王”、“却從頭至‘王’字末”,三處説明。“重頭”以上之譜字約全譜四分之一。“重頭”二字,用意甚明,無俟解釋。“王”字以下僅譜字四,蓋尾音也。何以取“王”字爲符號?未解。“從頭”,未知是“重頭”之訛否。“却從頭”云云,未詳其意,亦不類歌辭。

（二）《傾杯樂》——有二譜：甲譜後連接慢曲子之譜。慢曲子譜甚短，而末有“重頭尾”三字，或即謂須照前譜裝頭尾也。但前譜約百二十三字，並未分出頭尾。乙譜“傾”作“頃”；約當一半處，注“火”字，似所以分前後片也。何以用“火”字？亦待考。此較甲譜微長，不附慢曲子之譜。查《傾杯樂》辭：〔〇二〇〕前片五十六字，後片五十四字，合一百十字；〔〇二一〕前片五十四字，後片五十七字，合一百十一字。實際辭與譜如何相配，未詳。惟大概可以證明，並非一字一聲。

（三）《西江月》——題“又慢曲子《西江月》”，疑“又慢曲子”乃衍文。譜字約九十六，有一字説明曰“重”，乃“重頭”之省文也。後接一譜，題“又慢曲子”，疑方是此調慢曲子之譜。譜字僅約七十二，内亦有“重”字。按兩譜之“重”字位置，均當全譜之一半處。而《西江月》辭〔〇五四〕等三首，均作雙叠，每叠句法“六六七六”，二十五字，襯字除外。與譜相配情形，大致分明。益可證明其並非一字一聲也。

（四）《心事子》——題“慢曲子《心事子》”，譜字約九十六。

（五）《伊州》——前後有譜三段：首段題“又慢曲子《伊州》”，緊接次段，題“又急曲子”，應亦《伊州》譜，一慢、一急也。慢譜，約百零九字，注有“重”字；急譜約七十二字，亦注“重”字。尾部旁注“王”字；尾音畢，又曰：“第二遍至‘王’字末。”第三段譜，遠列於《營父》譜之後，僅題“伊州”二字，不知果與上述二段相續否。此段譜字，約百零七，無任何説明。按《伊州》原爲玄宗時西涼節度蓋嘉運所進之大曲。歌辭與入破辭各五遍。歌，當爲慢曲子；入破，當爲急曲子。綜合各方面記載，《伊州》可摘遍唱，不唱全辭；但於聲詩體外，似不可能另有長短句體。陳陶在宣宗大中以後入蜀，聽金五雲唱歌，有詩曰：“歌是《伊州》第三遍，唱著右丞征戍詞，更聞閨月添相思。”仍指盛唐時所用之原辭。王維征戍詞，實爲歌之第一遍。晚唐如此，以前可知。疑此譜三段，應相連續，乃大曲之譜；原有之段數，或尚不止此耳。

（六）《水鼓子》——前後有譜三段，中間相隔甚遠。首段譜字約百四十，尾部旁注“王”字，末有“‘王’字末”三字。次段譜同長，在四分之一處，旁注“今”；在一半處，有“尾”字。尾太長，未合，疑有誤。譜末有“第二遍”三字，疑亦大曲之所有。諸譜中，惟《伊州》與此調之譜，有此

三字也。關於"今"字，参看下文"撒金砂"條。末段長短與前二段亦相等；原卷已殘破。《樂府詩集》"近代曲辭"所見此調之辭，乃七絶一首而已。譜倘屬大曲，則傳辭所闕者多矣。

（七）《長沙女引》——此調之譜較長，分三段。首段約百七十字，又分三節：首節約六十三字，尾部旁注"王"，並説明曰："重頭至'王'字。"次節與首節略同長短。開端處冠一"尾"字；中部注"今"字；尾音前又有説明曰："重頭至'今'字住。"末節約四十字。次段僅約二十七字，不知有脱誤否。末段約百零六字，無注字，無説明。

（八）《撒金砂》——譜約七十字，旁注"今"字者兩處。尾部前説明曰："同'今'字下，作至'合'字。""今"疑皆"合"之訛。揣其意，或謂上下二處，皆已注"合"字，其中間所有之一段，須重複一遍，然後接尾音。

（九）《營富》——"富"字曾用筆加改爲"父"。譜約九十二三字，無注字，無説明。上文次章"曲調考證"疑《營富》即《瀛府》。歐陽修《六一詩話》云："人間又有《望瀛府》、《獻仙音》二曲。"一本無"望"字。王灼《碧雞漫志》三，論《霓裳》，謂《瀛府》屬黄鍾宫，惟承認《瀛府》即《望瀛》。近人孫人和有《沈括以霓裳爲道調法曲辨》，謂《望瀛》另屬道調，與《瀛府》異。按王灼乃親聞親習之説，應較可信。

綜上所述，九調之中，僅《傾杯樂》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《胡相問》五調之譜，分急慢曲子；餘如《水沽子》，既有二譜，或亦急慢之别也。上文第四章"舞容一得"所述六調之舞譜中，亦惟《遐方遠》、《南歌子》、《雙鷰子》、《浣溪沙》四調之舞拍，分别急慢；餘《南鄉子》、《鳳歸雲》二調則否。足見唐雜曲之分急慢，雖極顯著，但在歌舞兩事中，均尚是部分情形。

歌辭之作單首，抑成聯章，當然視辭意已盡與否而定。然在歌舞方面，既例有急慢二譜存在，似皆有待於填詞之用者。對於文字之寫成聯章言，此或亦刺激之一。然則雜曲之聯章，亦猶之大曲辭之多遍、套曲辭之多首矣。看《雲謡集》諸調辭，每每聯章，頗有此種意味。究不知唐人於一調之急慢二譜，必須聯用，抑可分用耳。

唐之俗歌絶非一字一聲，如上文所指《傾杯樂》、《西江月》諸譜情形，均已可證明。唐俗歌絶非一句一拍，諸譜亦經明示；尤顯著者，厥爲

《西江月》。因譜内例以“、”爲眼，以“□”爲拍。《西江月》辭，每片四句、四韻而已，而譜内每片之“、”有十，“□”有八。《傾杯樂》辭前後片共二十句、九韻，而譜内“、”有三十五至四十，“□”有十四至十六。譜内尚有他種符號，或亦爲節拍。再所據鈔本，未必盡確，此所列之數，僅得其大概耳。

所鈔十七段譜内之音符，無“四”、“五”二音，而多出“七”、“八”、“十”三符。從三符内，覓彼二音，不能盡合。據通曉律吕者，用清陳澧重譯法，試譯此譜，陳氏《聲律通考》十，謂譯姜夔自製曲譜曰：“由俗字而得當時字譜，由當時字譜而得律吕；又以其宫調考之，可由律吕而得其宫商，又由宫商而得今之工尺……已不啻重譯而通矣。”因遭遇此點障礙，尚未能通，正在研究中。

此譜未説明樂器屬琵琶，抑屬五弦。據傅芸子《正倉院考古記》四云：“（敦煌琵琶譜）係伯希和在敦煌發現者，今藏法國國家圖書館，共二十五曲。”原書注文。未知即指此伯三八〇八號卷子否。據傅記云：林謙三及平出久雄二氏，曾據此譜以研究彼邦發現之《天平琵琶譜》，僅存一頁。天平十九年，即公元七四七，我唐玄宗天寶六載。所書有黄鍾《番假崇》一調。認爲彼此所用琵琶，完全同型。按其譜字中，亦有“七”、“八”、“十”，無“四”、“五”；板色符號，多與敦煌此譜相似。然則敦煌此譜，果亦屬琵琶用，亦可能爲盛唐所製乎？内《胡相問》等七調名，皆見崔記，顯屬盛唐；惟《營父》不詳時代。《長沙女引》疑中唐始有，已詳首章。

據傅記：日本近衛文麿藏古鈔本《五弦譜》一卷，亦第八世紀物，共收平調、大食調等五宫調，《王昭君》、《何滿子》、《破陣樂》、《飲酒樂》等二十二曲，林謙三已譯七曲爲五綫譜。按傅記所載《破陣樂》一譜内之音符，有“四”、“五”，又另有“七”、“八”、“九”、“十”、“子”等，不知林氏曾作何處理。林譯於一九四〇年，載日本《音響學會誌》第二輯。願海内明達得見林譯者，參考審訂，終有以通敦煌此譜，庶幾我之遺産，我能整理。我先民既能有敦煌譜，今日我國獨不能有林謙三其人者乎！林氏之譯，是否可信，有無欺人處，必須驗之。

問答、代言

上文論體裁一節，於問答體，言之已詳。此體向被認爲戲劇中對白之由來，或以佛經内所見者爲最早。如近人許地山《梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴》云："梵劇三種要素中，科白發生最後。《普曜》底文體，只是賦；到《妙法蓮華》，就不同了。經中文體，已變爲問答式，顯是戲劇的科白底表示。"按我國《楚辭》中早有《卜居》、《漁父》之問答，後宋玉等述之；至漢賦，而此體益盛。至於唐代，各種文體内，均見有問答式。《妙法華》爲隋仁壽中，闍那掘多與達摩笈多合譯；唐代文體中之普遍用問答式，當有一部分受其影響。白居易記"三教論衡"，乃儒、釋、道三方面互相問難，其節次如下：僧問儒對，僧難儒解；儒問僧答，儒難僧解；儒問道答，儒難道解；道問儒對，道難儒解。白居易《池鶴》八絶句，分雞贈鶴，鶴答雞；烏贈鶴，鶴答烏；鳶贈鶴，鶴答鳶；鵝贈鶴，鶴答鵝。周貽白《中國戲劇史》甚至認此爲皮黄戲辭七言之遠祖，曰："如果加賓白，實與戲劇無異。"其實盧仝《蕭宅二三子贈答》詩二十首，假設有一客，分别與石、竹、井、馬蘭、蛺蝶、蝦蟆，互相對答；其爲代言問答，較白詩尤爲明著。然凡此皆是寓言詩耳，並非歌辭，去戲辭則更遠！陶潛之"形贈影"、"影答形"及"神釋"，亦即以寓言詩作問答體，不自唐詩始。必如敦煌曲之《胡相問》一調，其始辭作代言問答者，方是歌辭，而可能用入戲劇。《鳳歸雲》〔○○三〕、〔○○四〕，及《南歌子》〔一二一〕、〔一二二〕，四辭亦然。凡此又皆注重其爲問答式一點；若衹是代言體，而不以問答式爲限者，猶在此之外也。金院本名目内，有《問相思》一本，敢云必淵源於唐。此等題材，又由戲曲流入散曲、或雜曲、或小曲等，乃極平常事耳。傅芸子《白川集》内，"《掛枝兒》與《劈破玉》"一文，舉小曲八首，内容乃娘問女，女回娘；娘復駡，女自招；女問卦，先生答；女復問，復占卦。上文論修辭已略引。傅氏曰："以上這……種體裁，在小曲裏，雖覺新奇，但據我看來，却都是淵源於散曲的。"按唐以來，既已有《胡相問》、《鳳歸雲》、《南歌子》諸曲，及金院本《問相思》等劇在前，若論問答式之淵源，元明散曲當數不到矣！金元院本内，尚有《漁樵問話》一本。

《鳳歸雲》〔○○三〕、〔○○四〕二首，先問、後答。問雖非完全代言，而末語"腸斷知麼"？却是代言。至於次首之答，不但完全代言，且用語

體,極合舞臺對白之用。以現有資料言:此乃我國歌辭中,最合劇辭條件,而時代最早之一首,殊爲難得!上文第五章論時代,已舉岑參《玉門關蓋將軍歌》與此辭之關係,推測岑氏所見,蓋氏軍幕中二美人所歌舞者,雖曰《鳳將雛》,可能即《鳳歸雲》,並演《陌上桑》一型之故事,不僅歌舞,且爲"歌舞戲"。因此,此辭可能作於開天間。查宋葛立方《韻語陽秋》十五,對岑詩别有解釋,附見大略如下,其詳則在《唐戲弄》中。

岑詩曰:"美人一雙閑且都!朱唇翠眉映明矑。清歌一曲世所無,今日喜聞《鳳將雛》。可憐絶勝秦羅敷!使君五馬謾踟躕。野草繡窠紫羅襦。"葛氏謂"《鳳將雛》……自漢至梁有歌,今不傳矣"。又引蘇軾詩:"忽令獨奏《鳳將雛》,倉卒欲吹那得譜!"曰:"言古有名,而今無譜也。岑參《蓋將軍歌》云……非謂歌《鳳將雛》也,但取'世所無'之義爾。"按《通典》一四六,武后時所傳清商樂,有聲無辭之七曲中,尚有《鳳雛》,應即《鳳將雛》。至北宋,其聲當或已亡;若在天寶末年,何至即亡!故《通典》曰:"有聲無辭。"足見所亡者乃漢之始辭耳,非歌譜也。《鳳將雛》之譜既傳,開天間當可按譜製新辭以歌。可知岑詩並非取"世所無"之義,乃確言歌《鳳將雛》耳。顧其故事,則爲羅敷及"使君",與敦煌曲《鳳歸雲》之内容全合。"繡窠"是舞服,見《教坊記》。《鳳歸雲》又有舞譜,玉門關極近敦煌,《鳳歸雲》又爲敦煌寫本。尤其重要者:乃《鳳歸雲》辭爲問答,代言,而又語體,極合劇曲之條件。——有此種種切實之依據,始推測《鳳歸雲》即岑參詩中之《鳳將雛》,其辭則作於開天之間,盛唐固早已有長短句詞,盛唐亦早已有具體之歌舞戲曲矣。

《五更轉》

傅芸子《白川集》内,有《五更調的演變》一文,其説曰:

> "那時大概分作兩種體裁:一種是《歎五更》,是利用這種歌曲,作爲勸戒用的。例如……(按指〔四〇一〕套)距今已有一千多年的歷史了,這可以説是五更調中最早的作品。此外還有一種《五更轉》,也是利用這形式歌唱,專作宣揚佛教而用的。體裁和《歎五更》一樣,不過專以叙述釋迦成道的故事爲主。我想這和《八相成道變文》是表裏爲用的。"

傅氏除有此説外,於俗文學之分類,第二類"詩歌"中,指《五更轉》、《十

二時》等，内容顯明佞佛者，曰“佛曲”，指内容爲勸識字，或“天下傳孝”者，曰“民間雜曲”，以與《雲謡集雜曲子》鼎足而三。然則《雲謡集》獨非民間之雜曲乎？殊可商討。凡從事於文體分類者，標準應專一於文體。若文體外，又涉及内容，便是不妥。近人於俗講，亦將“講經文”從“變文”内，提出另列，實同此弊。試看：自古以來之文或詩，專門爲佛教、佛學張目者亦夥矣！從來何嘗爲之特立文體，甚至曰“佛文”、“佛詩”！自昔凡曰“佛曲”者，亦皆就音樂曲調言，不就文體言。如《隋書》之曰“于闐佛曲”，《羯鼓録》之曰“諸佛曲調”等是，鮮指歌辭者。非謂“佛曲”二字不能指歌辭也，在表示内容或作用時則可，在表示文體時則不可。統屬於“雜曲”一體之下，可以分豔曲、佛曲等；統屬於“變文”一體之下，可以分講經文、演故事之變文等。“雜曲”祇能與“大曲”對立；“變文”祇能與“散文”、“駢文”對立。今將“佛曲”或“講經文”與“雜曲”或“變文”相對，此所以可議耳。傅氏又曰：

“句法（按指〔四三八〕套）加入三言式的很多，這是後來寶卷産生的先聲。至於‘太子入山修道讚’（按指〔四一八〕套），並且加入五言的句法，是五、七、三言互用，比較前兩種體裁，更爲進步，更爲開展了！”

辭之句格，必適應曲之腔格，因之各有不同，無所謂進步不進步。〔四三八〕套之三言句法，乃三言四句，未知果爲後來寶卷内所常見者否。惟從〔四〇一〕套之單片，到〔四三三〕套之兩片，又到〔四一八〕套之一組三首，確是步步開展。傅氏又曰：

“今春，我曾在京都某收藏家，獲睹李木齋舊藏的敦煌出土原文如此。資料中，有《五更調》小唱本一件。是用黄麻紙寫的，薄薄一小册子。前面寫的是‘十五願’，後面繼續寫着……（按即〔四一八〕套全文）雖然没有題目，可是據巴黎國家圖書館的藏本考之，便是前面所舉的那‘太子入山修道讚’。第五首雖然殘闕（據巴黎本可補），可是據李氏舊藏本，也可訂補巴黎本的訛字不少。這小册子，字體很古拙，顯然是那時無知識的僧侶或平民所寫，作爲梵歌用的唱本。我很欣幸得見這一千多年前民間所用的唱本！現在可以明瞭那時唱本的形製。”

用傅氏所録李氏藏本之〔四一八〕套，校伯三〇六五卷子，頗有異文，已見《校録》中。所謂第五首殘闕者，僅闕一字而已。

傅氏對於沈德符《野獲編》所述，"嘉隆間乃興《鬧五更》、《寄生草》、《羅江怨》……之屬"，曰：

"我們初見沈氏這條所記，總以爲《鬧五更》是一種牌名。後從這幾種明刊本曲選裏，纔知道《鬧五更》是小曲的內容。因爲那時《歎五更》、《五更轉》的曲名，久已失去時代性而消滅了。"

此説未免誤會。《歎五更》既是曲名，《鬧五更》更有何别？何嘗非曲名！若認真以通宵鬨鬧爲其辭之内容者，雖明曲選本内，亦未嘗有。至於《五更調》，今日尚且流行，並未失去時代性，何況明代！《白川集》内曾著録萬曆刊本"銷釋真空掃心寶卷"，其下卷有"《五更禪》帶《梧桐葉》"，計十首。此名頗類上文第二章"曲調考證"《五更轉》一節所述，晚唐僧悟真上河西節度使所作之"《五更轉》兼《十二時》"十七首。"五更禪"三字中，"禪"是内容，"五更"是格調。"歎五更"、"鬧五更"，亦未嘗不可作如是觀："歎"與"鬧"是内容，"五更"是格調。萬曆間既有《五更禪》，亦足證嘉隆間《五更調》一類之曲名，並未失去時代性矣。在南曲南吕宫慢詞内，本有《五更轉》一調，明代豈有不唱其曲之理！佟晶心《民間的俗曲》云："《永樂大典》戲文和《綴白裘》，都見有《五更》曲牌名。因此便有'四恨五更'、'傷情五更'，種類繁多，而腔調爲一。現時更有'二十五更'之説。"並可參考。

鄭振鐸插圖本《中國文學史》三二云：

"與《雲謡集雜曲子》同時在敦煌被發見者，尚有《歎五更》、《孟姜女》、《十二時》等民間雜曲。這些雜曲，如《歎五更》、《孟姜女》等，今尚流行於世。想不到其淵源是如此的古遠！像'一更初，自恨長養枉生軀……'（〔四〇一〕）'雞鳴丑，摘木看窗牖……'（〔四五六〕）之類，似通非通，是其特色。《雲謡集雜曲子》尚爲斗方名士之作，此則誠出於初識'之無'的和尚或平民之手下的了"。

按鄭氏於此，認《五更轉》、《十二時》爲民間雜曲，比較正確。《雲謡集》亦雜曲，此亦雜曲，既同爲當時流行之雜曲一類，當不宜劃此爲"俚曲"、"俗曲"、"佛曲"……而擯之於敦煌曲子詞範圍以外，明矣！論其淵源，

若以屬唐曲爲古遠，則陳以前尚有《五更轉》，梁以前尚有《十二時》，當更古遠。論其文藝，〔四〇一〕及〔四五六〕兩套，並不能代表兩調之全部作品。悟真和尚所寫之《五更轉》兼《十二時》，雖未曾目睹，其人既能爲張議潮充使節，料其文藝成績，必超過於初識"之無"之和尚所爲。而《十二時》"普勸四衆，依教修行"套，〔五〇一〕一百三十餘首之氣魄與手腕，更非所謂"似通非通"之標準所能限矣。

《五更轉》之"轉"，與《調笑轉踏》之"轉"同，皆囀也。張祜《詠歌》曰："不知新弟子，誰解《囀喉經》?"羅隱《春思》[①]曰："衛娘清轉遏雲歌。"皆證也。《調笑轉踏》一辭中，"調笑"指説白，"轉"指唱，"踏"指舞：包含三件事。王國維用諧聲法，謂"轉踏"乃"纏達"，不可信。"纏達"僅聲之一事而已，與"轉踏"義不符，故"轉"亦絶不涉"纏"，祇是"囀"耳。宋人誤"轉"爲"傳"，已先失其義矣。

《雲謡集》

民國三十三年，徐嘉瑞寫《詞曲與交通》，尚稱"《玄謡集雜曲子》裏面，還保存着一些如《歎五更》'天下傳孝'、《十二時》等"。敦煌曲與時人之隔閡，其初有如此者。殊不知事實上《歎五更》、《十二時》等，固未嘗在《雲謡集》之内，而近人因於二者之間，存在偏見，且正判别之，隔離之，惟恐不及！當大出徐氏意外也。上文指傅芸子於俗文學之分類，在詩歌一類中，既列"雜曲子"一項，以位《雲謡集》，又列"佛曲"及"民間雜曲"二項，以容《五更轉》、《十二時》等，從名義看，一若《雲謡集》雖同爲雜曲，却不在民間者，正是其例。

鄭振鐸《中國文學史》三二曰：

"《雲謡集雜曲子》……當是晚唐五代之作，惜皆無作者姓氏。這數十餘首曲子的發見，並不是小事。我們所見的初期的詞，皆是有名的文人學士之作，大都皆以典雅爲歸，淺鄙近俗者極少。這數十餘首曲子，却使我們明白初期的流行於民間的詞調是甚等樣子的。其中也有很典雅的辭語，但民間的土樸之氣，於流露於不自覺。這是真正民間的詞，我們不能不特别加以注意的！像'枉把金

---

① 今校："春思"，原作"春旦"，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

叙卜,卦卦皆虛。魂夢天涯無暫歇,枕上長嘘。待卿回故日,容顔憔悴,彼此何如'(〔〇〇二〕);'不施紅粉鏡臺前,只是焚香禱祝天'(〔〇〇八〕);'塵土滿面上,終日被人欺'(〔一一一〕)等等,其設想鑄辭,都未脱田間的泥土的氣息。除了拜倒在典雅詞之前的人們,對於這種渾樸的東西,也決不會唾棄之的。其中最好的篇什,像《雀踏枝》'叵耐……'(〔一一五〕),少婦和靈鵲的對語,是如何的俏皮可喜!這種風趣,文人學士們的詞裏,似還不曾擬仿到過呢。"

完全肯定《雲謡》之民間性,當足以糾上述傅氏分類之失。惟鄭氏認《雲謡》爲晚唐五代之作,乃早期看法;若今日之體驗,必已不盡然,一也。鄭氏述及《雲謡》之作者,又曾曰:"尚爲'斗方名士'之作。"上文已引。誠然,"斗方名士"亦未嘗不包在民間範圍以内,惟究非所謂"泥土氣息"之保存者,終不免矛盾,二也。上文第五章論作者,曾舉敦煌曲内文字修整,格律無訛,接近《尊前》、《花間》,多帶文人氣息者,凡三十餘首。其中有《雲謡》之《天仙子》三首,《浣溪沙》一首,《喜秋天》二首,則與鄭氏之意亦不盡同。蓋《雲謡》乃選本,其中所有作品,非必出於一人之手。論其辭格,當然有文、有質,有精、有粗。逐詞分看,庶可實事求是;若就全集,以求通義,强三十三首之一致,於勢不可,於事亦不必耳。

雅俗之分,乃比較觀,初無定準。同一首《雲謡》之辭,可以爾俗之,我雅之;爾田間之,我花間之;同一人論《雲謡》,可以今日推之,明日俗之;此處雅之,彼處俗之。例如鄭氏在《俗文學史》内,謂"《雲謡》相當雅緻";在《敦煌的俗文學》内,謂《雲謡》"有不少華雅的文句";上文又謂爲"未脱田間泥土氣息"。原屬主觀之論,不妨各從其便,毋庸强同。但若因此而多所推衍,影響實際,則有不容不辨者矣。如劉大杰《中國文學發展史》下,先指《長相思》〔一一一〕、《雀踏枝》〔一一五〕、《南歌子》〔一一九〕三辭曰:

"字句的俚俗,情意的淺露,語體的夾用,這都可以看出是民間之作。這種詞的生命,雖與社會大衆極其接近,然而在詩人看來,是不會滿意的。……這似乎是没有經過上級文人的潤飾。像《雲謡集雜曲子》諸作,在文字的藝術上,比上面這些小曲,雖仍不免有俚俗之跡,但已是進步多了!看他冠以'雲謡集'之名,再加以'共

三十首'之原注，我們便可推想這些民間詞，是經過文人們編輯整理過的。因此，在文字上是雅麗多了！"

既又指《鳳歸雲》〔〇〇二〕、《天仙子》〔〇〇五〕曰：

"風格雖仍是民歌，但文字却較爲修鍊，完全没有上面那些小曲所現露出來的粗俗的氣息，這自然是經過文人的手的。並且詞中長調頗多，如《傾杯樂》長一百十一字，《内家嬌》長一百零四字，《拜新月》長八十六字，《鳳歸雲》長八十四字。在温庭筠的作品裏，從没有見過這樣的長調。這樣看來：上面那些俚俗小曲，或可相信是中唐時的民間作品；惟《雲謡集》中諸作，想必是出自温庭筠以後了。但是我們把這些詞看作是北宋慢詞的先聲，却是很合理的。可知在小令很流行的晚唐五代，民間已有多人從事慢詞的製作了。"

劉氏之比較觀，以雅麗許《雲謡》，以粗俗定其餘數小曲，與鄭氏又異，可以不論。以《雲謡》之長調，爲北宋慢詞之先聲，亦無問題。惟推想粗俗之小曲，生在中唐，雅麗之長調，生在温庭筠以後，則顯然未合。按諸劉氏之理解：小曲何以排在中唐？因其粗俗；若不粗俗，乃可與温詞同時。《雲謡》何以認在温後？因其雅麗；若不雅麗，乃可認在温前。夫雅麗多出於文人，温詞爲雅麗一派之重鎮，當然俱是客觀事實，衆議僉同；至於《雲謡》之爲雅麗，如劉氏主張。或爲"泥土氣息"，如鄭氏主張。乃主觀感想而已，並無定準。此種不能肯定之主觀，若運用太過，甚至憑之以排列其在時間上發展之次序，焉得不成問題！——一也。文藝作品有雅俗之别，既由於作者有文人非文人之别，而任何時代之文人與非文人，又皆同時存在，則任何時代之文藝作品，必亦同時有其雅麗與粗俗。絶非雅者占一時代，俗者别占一時代，彼此劃然鴻溝，不相滲混。亦絶非先俗、後雅，俗盡、雅來，既雅則不復俗……皆有必然性。故《雲謡》從雅，亦不必定在温後，而諸小曲縱俗，亦不必定在温前。——二也。考定文藝作品産生之時代，須向客觀事實求依據；以主觀感想爲之助則可，若全從主觀感想出發，斷不能必其信且實！故上文第五章論時代，認《雲謡》中頗多盛唐曲調，又頗有盛唐作品，皆因另有見地而云然，未嘗憑其修辭雅俗之一點，正爲此耳。綜觀論《雲謡》之寫作時代者，或晚

之於柳後，冒廣生主張。或中之於温後，或早之於開天間，指一部分，非指全部。彼此距離太大！無從取得一致。究竟真相如何，尚有繼續研討之必要耳。

傅氏文内又曰："吾人既見《雲謡集雜曲子》，始知唐人詞用韻之寬及詞之本來面目。"按王國維因《雲謡》同調多音之間，往往句法不同，曾謂唐人之詞律寬，《校録》於〔〇〇二〕後校語内已辨之。兹曰"韻寬"，未知何指，留待音韻家研討判斷。

上文考屑内，曾疑晚唐或有一規模較大之歌曲選本，曰《雲謡集》者，若《雜曲子》，不過其中一體而已；又曾引曹唐、徐鉉、李存勖詩詞中用"雲謡"二字之語以見義。兹查尚有皮日休《秋夕文宴》曰："高韻最宜題雪讚，逸才偏稱和雲謡。"陸龜蒙《和傷開元顧道士》[1]曰："藥奠肯同椒醑味，雲謡空替薤歌聲。"徐鉉《春雪應制》曰："欲識宸心悦，雲謡慰兆人。"——皆若虚若實，難於肯定所指。惟皮曰"逸才"，尤近歌辭也。並附於此，以供參考。

聯章講唱

上文第五章論體裁，曾爲《十二時》"普勸四衆，依教修行"套〔五〇一〕之百三十四首，立一名目，曰"聯章講唱"。關於此套，兹略得參證資料。

此套唱辭太長，連講白，自首至尾畢其事，日已將西。故末首〔六三四〕曰："敬疑講，日將西，計想門徒總大歸。念佛一時歸舍去，明日依時莫教遲。"孫楷第《唐代俗講軌範與其本之體裁》，曾載唐僧於講唱經文畢，每有"解座梵"。如《三身押座文》後所有曰："今朝法師説其真，座下聽衆莫因循。念佛急乎歸舍去，遲歸家中阿婆嗔！"〔六三四〕辭，正此種"解座梵"之性質；其全辭之爲講唱體，更無待言矣。

此套宗旨，在人世塵勞，大都空幻，春冬昏曉，總是憂煩；警醒癡迷，從頭覺悟。故以丑時雞鳴爲開端，以子時夜半見終始。〔五〇一〕曰："雞鳴丑，曙色纔能分户牖。富者高眠睡夢中，貧人已向塵埃走。"〔五一〇〕曰："平旦寅，天漸曉，鐘鼓滿城驚宿鳥。萬户千門悉喧喧，九陌六街

---

① 今校：此詩題原作"傷顧道士"，據《四部叢刊》影丕烈校明鈔本《甫里集》改。

人浩浩。”按唐詩中雍裕之《不了語》曰：“浮名市利知多少！朝市喧喧塵擾擾。車馬交馳往復來，鐘鼓相催天又曉。”薛逢《六街塵》曰：“六街塵起鼓鼕鼕，馬足車輪在處通。百役並驅衣食内，四民長走路歧中。年光與物隨流水，世事如花落曉風。名利到身無了日，不知今古旋成空！”辭旨與《十二時》歌，均極相近。雍，貞元後詩人；薛，會昌進士。此套《十二時》之寫卷時代，雖在同光二年，至於作辭時代，未詳。若依上二詩推之，可能在第九世紀之前半，正中唐之末，晚唐之初也。近世江浙間和尚，於瑜珈焰口外，每歌“歎無常”一調。五人輪唱，四人接腔；其文勸世，並非經典。見邵茗生《杭州戲曲雜曲記》，載《劇學月刊》創刊號，疑即唐僧此類講唱之遺。

此套〔五〇七〕、〔五八二〕各用“房臥”，謂臥房内之物資。此語至宋尚行。宋江休復《江鄰幾雜誌》，述曹佾之婚，“本房臥製未辦[①]，此皆假借來”。羅燁《醉翁談録》丙二，“二妓挾耆卿作詞”條：“君之費用，吾家恣君所需；妾之房臥，因君罄矣！”朱弁《曲洧舊聞》一：“三十人盡放出宮，房臥所有各隨身。”元《黃粱夢》劇：“我收拾一房一臥，嫁魏舍去。”

十二時是曲調非吟詞

《十二時》乃曲牌名。曲有定腔，故得與《五更轉》相兼帶，遂爲成套之曲。假如用《十二時》爲吟，而非唱，則《五更轉》必亦如此。但《五更轉》之不如此，有歷史曲譜爲之證。在《十二時》雖無傳譜，却有定名，必有定腔，其爲曲調，自無可疑。《十二時》之句格爲“三七七七”，或“三三七七七”。變文内之吟辭，乃至後世寶卷、彈詞中之句法，雖亦有相同者，《鷓鴣天》詞調下闋句格亦同，惟平仄不同耳。但後者既未用《十二時》之調名，當不能以其吟而不唱，遂例彼唐代歌辭，確爲曲調，而僅句法相同者，亦吟而不唱也。譬如唐詩，顯分聲詩與徒詩兩類：聲詩乃歌辭，有曲調；徒詩吟諷而已，無曲調；但聲詩之句法，亦五、六、七言之律絶而已，與徒詩無别；初未因此一點，便否定聲詩之合樂歌唱，或認其唱等於吟，非真有曲調之唱。《十二時》“發憤”〔四六七〕套，插在《齖齵新婦文》内，乃樂曲歌辭，並非吟詞，不俟辨矣。孫楷第《詞話考》曾曰：

---

① 今校：“未辦”，原作“未及”，據文淵閣《四庫全書》本《嘉祐雜志》改。

> “變文則例不引經，衹以説解與歌讚結合而成，故其文有白、有吟，而無唱。其歌讚句，或五言，或七言，或三言兩句後繼以七言三句，三言兩句後繼以七言七句。短者略似律絶，長者乃如歌行。當時亦逕稱之曰‘詞’，或曰‘詞文’。此等詞，爲講唱經文及變文所必需，與説白相輔而行，不可缺一。”

孫氏所謂“三言兩句後繼以七言三句”，即與《十二時》曲調之句格相同，而《十二時》亦曾插在變文中；惟恐讀者有因此懷疑《十二時》“發憤”〔四六七〕套亦吟而不唱者，故論之。孫考舉變文，未曾該括如《齖䶗新婦文》之一類；舉“三三七七七”辭體，又未曾指明《十二時》調除外，似均應補充。變文内之吟與唱，應大有别。孫氏《唐代俗講軌範與其本之體裁》一文内，謂吟亦唱耳，二者之分别僅在高下緩急而已云云，恐尚不足以盡之，有待繼續研討。

《全唐詩逸》載胡伯崇贈釋空海歌，乃三三七七七句法，顯屬歌辭。或亦用《十二時》曲調。清褚人穫《堅瓠七集》據《羅湖野録》，載《十二時頌》，格同〔四四三〕套。又清李炳《十二時歌》，每時二首，句格略同〔五〇一〕套；但輔曲每時限一首，且末句隨韻另叠三字。不知自創，亦有所本。

唐人平調歌

上文第五章論體裁，舉敦煌曲中之演故事兼問答體者，曾説明伯二八〇九卷内《望江南》〔〇八三〕等四首，《酒泉子》〔〇七九〕等二首，及《楊柳枝》〔一二六〕，共七辭，調名下原卷各注“平”字，可能有四種解釋，不知究竟如何。傅芸子《白川集・敦煌俗文學之發現及其展開》一文内，列“唐人平調歌”，既指明爲伯二八〇九，當即包含此七辭在内。傅氏對於“平調歌”，並無説明。此一名詞，不知何人所造。孫楷第《唐代俗講軌範與其本之體裁》云：“《敦煌掇瑣》二十六，載詞調八首，爲婦思夫戍邊而作者。中二調猶有標注曲名：一曰‘《望江南》平’，一曰‘《酒泉子》平’。所云‘平’者，當是平調。”按孫氏不是《楊柳枝》，而稱八首，殆將同卷之《擣練子》一並計入。《擣練子》〔一二七〕以下四首，原作雙叠二首。所謂“平調”，孫氏不與“斷”字合看，不作爲日本聲明所用十二調之一——平調，而指爲我國清商樂内清、平、側三調之一——平調，却未

説明依據，亦是問題。查王灼《碧雞漫志》五，謂《望江南》自唐至宋，皆南吕宫。餘二曲在唐代，屬何宫調，無考。惟《酒泉子》明明是邊曲，胡樂居多，殆難用清商之平調。至於《楊柳枝》，據《漫志》五，宋代屬黄鍾商；以宋推唐，其非清商之平調可知；因清商之平調，乃宫聲也。假如根本上認清商之平調即唐代之正平調或高平調，則此二調皆爲羽聲，並非商聲。據此；三曲之中，有一非宫聲，有一非羽聲，有一非清樂，已足證其難統一於所謂"平調"，更難統一於清商樂之平調，或羽聲之正平調或高平調。今將此"平"字解釋爲"平調"，其可能成分，非常微薄！詎得擬造"唐人平調歌"一名，加諸此三調七辭乎？至於謂此"平"字與變文内"平"、"側"、"斷"之"平"相同，或謂此三調既注"平"字，即唱入日本聲明之平調，實同爲假想，而無的據，亦各有缺點；故上文第五章論體裁，亦並不主此二説也。

散花與落花

葉德鈞《宋元明講唱文學》二云："叙事蓮花落，它是源出隋末唐初僧侣募化時所唱的《落花》曲子。原注："續高僧傳卷四十。"唐五代時叫《散花樂》，在《敦煌雜録》下輯中，還保存三篇，都是宣傳佛教教義的。"按敦煌曲《散花樂》曲調之淵源，已詳上文次章"曲調考證"，實與所謂"落花"或《蓮花落》絲毫無關。《續高僧傳》所謂"落花"，原文已見本編之首王序所引："世有法事，號曰'落花'。……隨物讚祝，其紛若花；士女觀聽，擲錢如雨。"如花、如雨，其落紛紛，乃指法事中情況，並非曲調名。《蓮花落》之調格、辭格如何，熟近耳目，人所悉知，去《散花樂》甚遠！《散花樂》初爲舞曲，用於晉唐間歌舞戲《禮畢》内。至此，已是和聲聯章之曲，内容限於讚佛，用途限在道場；句法七言二句，加和聲二句；亦並非僧侣募化時之所唱也。除僧侣形容募化佛事中所用之"落花"外，尚有盛唐時擊鼓之手法亦曰"落花"，惟亦非曲調名，當然與《散花樂》同樣無涉。陳暘《樂書》一八二，"鼓舞"條，叙玄宗時諸王之家伎多善鼓，曰："近代好落花及舞鼓。"張祜《大酺樂》云："雙鬟笑説樓前鼓，兩妓争輪好落花！"此一"落花"，不爲近人所習知，故附及之，以免再與《散花樂》相混。

日藏八四卷，八四五頁，"魚山目録"内，有《短聲散花樂之奉請》及

《引聲散花樂》,其聲曲情形,可以略見一斑。

劍器

元楊維楨《葉山人省親序》:"山人、方士也,善公孫娘舞器。"不謂劍也。近人聞一多《杜甫》一文内,描寫杜於四歲時,從鞏縣到郾城看公孫大娘跳舞:"看那舞女的手脚,和丈長的彩帛,漸漸摇起花來了!"遂引"爠如羿射九日落"四句,指爲"是他幾十年後的回憶"。按此四句中所寫,除次句外,皆非綵帛舞所能致。若謂爲詩人美妙之想象,則無不可耳。聞氏於劍器之爲綵帛,當有所據,不知是用桂馥説否,惜未詳。周貽白《中國戲劇史》二章四節云:"按劍器爲一種綢質物,兩端有綵毬。所謂'袖翻紫電,手握青蛇',二語見宋史浩劍舞竹竿子念詞。則已認劍器爲劍了。"此説亦極是,周氏亦未詳所本。

瓜沙望江南

檢羅振玉《瓜沙曹氏年表》,知曹元深曾於天福八年正月,以沙州留後加檢校太傅,充沙州歸義軍節度使。據舊《五代史》晉少帝紀。因此,《望江南》〔〇八二〕所謂"新恩降",不必定指其弟元忠開運元年之受封,亦可能指早一年,元深天福八年之受封。而〔〇八四〕之"太傅化",亦不必定指元忠,同樣可指元深。蓋初期,元深主沙州,元忠主瓜州。據《舊五代史》晉出帝紀:至開運三年二月,元忠忽以瓜州刺史兼爲沙州留後,羅氏曰:"意元深即卒於是年。"從此始由乃弟一人兼領二州。羅氏據日本本願寺藏石室經卷,有《佛説延壽命經》,後題"廣順三年府主太保及夫人",曰:"其稱'太保',與《金剛經》後記上文第五章論時代曾引。作'太傅',亦不合,存之俟考。"按此曰"府主"與"夫人",想確指元忠,羅氏未詳。曲辭之"太傅化",既與天王像題記見上文第五章論時代。及《金剛經》後題名均相合,當較可靠,惜羅氏未見。

悉曇頌

范可中有《悉曇頌校注》一文。除所校已入《校録》外,並摘其注文數條如次——

達摩入中土之年——《悉曇頌》〔一六一〕套題後講白云:"因得菩提達摩和尚,宗嘉元年從南天竺國,將《楞伽經》來至東都。"范注:"'宗'爲'元'之訛。自劉宋以來,於達摩入中土之年無確志。《景德傳燈録》所

記入中土之年、欲返天竺之年及逝年，與史相違，皆不可據。考之者多，終無定論。由此，入中土之年定矣！”

跋陀——前講：“跋陀三藏法師奉詔諮譯。”范注：“《高僧傳》：‘求那跋陀羅，中天竺人。元嘉十二年，自廣州至京都，譯出《楞伽》。’《續高僧傳》：‘(法)沖以《楞伽》奧典，沉淪日久，又遇(慧)可師親授者，依南天竺一乘宗講之。其經本是宋代求那跋陀三藏翻，慧觀法師筆受。”

定慧——前講：“嵩山會善沙門定慧翻出《悉曇章》。”范注：“《五燈會元》載漳州報劬院有定慧禪師，五代初人，寂於開寶八年，不言曾至中岳，是另一人。”

不著文字——前講：“不妨慧學，不著文字。”范注引《楞伽經》佛告大慧語：“正智者，彼名相不得，猶如過客：諸識不生，不斷不常，不墮一切外道、聲聞、緣覺之地。”又引《續高僧傳》：“其經專唯念慧，不在話言。”按曲辭已是文字、聲聞，講白已是話言、緣覺，難云“不著”。原意爲求通曉，仍須另立圓滿之説。

俗流八章——范注：“雜陳改過遷善，識三界之惡，明淨土之好。並告以佛性人人相同，無特殊之等差；人人可學而成，不可自棄。淨土法爲俗流學佛最易入手之法。其修法一句未及，是未涉佛法之藩籬，故以‘俗流’名之，體制遂未注意。”按未注意説似不類，語詳下“體段”條。

禪門八章——范注：“組織謹嚴，依《楞伽》以成章。第一章言入坐當勤，心在無我。‘直追’至‘印可’二十一字，乃以下諸章之總冒。第二章至六章，明禪法及所證之境界，皆有次第。第八章證涅槃成等覺。等覺者，菩薩之極位，與諸佛等，是成佛矣。有條不紊。”

體段——〔一六六〕：“佛子與衆生同體段。”范注：“《翻譯名義集》澤州云：‘其《悉曇章》以爲第一，於中合五十二字。’案前五章指〔一六一〕至〔一六五〕。上半闋皆五十二字，此章上半闋五十三字；中五句皆七字，此章獨一句八字，餘四句皆七字，不合章體。吾以爲‘與’字衍。”又注〔一六七〕云：“此章上半闋超過五十二字。以文意斷之：‘生死’、‘愛河’二句，疑爲下半闋‘覺悟’句下之奪文。言其所當覺悟者，生死涅槃之不可留住，愛河逆上之不合渡。當一念静心，勿爲涅槃愛河所染污，則一切魔軍自去矣。”又注〔一六八〕云：“此章上半闋八十七字，疑‘生

心'至'定水'五句,在下半闋'莫制約'之下,乃合五十二字。'生心'、'久坐'二句,説明'自在作,莫制約'之辦法。能不制約坐禪,遂有常樂我淨之景相,而佛性顯。其發於外之慧光,可照三千堺;其存乎内之定心,清明如八萬鑠。此心此體,不可以四維上下之有形體而思量忖度之。"又注〔一五三〕套云:"案此'俗流《悉曇章》'八章,音韻尚能符羅什遺制,而句數、字數全乖。蓋欲深入民間,不在體制也。"范氏謂《名義集》"於中合五十二字",指各辭前闋應限五十二字;對於不合此數者,認爲衍文、奪文或"全乖",有待商榷。一:〔一六六〕除曰"佛子與衆生同體段"外,尚曰:"行住坐臥無體段,在於衆中慢叫喚。"疑"體段"猶云體統,秩序也,非指曲辭之體格。二:梵文字母,已有四十七字;此曰"五十二字",仍於字母方面求之爲近。若指曲辭字數,何以獨限於每首之前闋,而不顧後闋?其中雖有五首之前闋適符此數,仍有十一首之前闋不符;吾人固難於悉爲調整,原文亦不至於"全乖"也。前套俗流,固應深入民間,但入民間之曲,亦自有其律,並非一概無律。兩套《悉曇章》既出於定慧之一手,似不應於禪門套祇詆三首,於俗流諸章則聽其全乖。三:依曲辭常情,"佛子與衆生同體段"之"與",乃襯字,非衍文。總之:俗流諸章之調格,所以頗爲參差者,或因殘闕,或因異傳,恐不得謂之體乖耳。

考屑補

材料比較零碎者,悉納於此;雖慚短綆,仍切深求!此處所標題目,不論上文之考屑已列未列,均仍依其分類與次序。近人張相《詩詞曲語辭彙釋》,頗釋唐語。惟與敦煌曲有關者,或中或不中,亦於此補論之,而簡稱其書曰"張釋"。張書引《雲謠集》,僅及《洞仙歌》之"尤泥",餘如《傾杯樂》之"穩便",《内家嬌》之"尖新"等,皆不引,未知何故。

昭宗《菩薩蠻》——〔〇四六〕次句"翩翩只見雙飛燕",清張宗橚《詞林紀事》一,獨作"茫茫只見雙飛雁",未知何據。近"翩翩"下宜是燕,"茫茫"下宜是雁;特叶"殿"字,自以"燕"爲勝耳。

《望江南》辭——《望江南》〔〇八七〕之辭句,在宋羅燁《醉翁談録》己集一,意娘《相思歌》内見之。歌曰:"我有一片心,無人向我説。願風吹散雲,頂對天邊月。"又《雀踏枝》〔一一六〕有"仰告三光珠淚滴"語,前

書意娘《相思賦》亦曰："我今焚香頂禮兮仰告三光。"足見敦煌此二辭，至宋猶傳，故襲用之。可與上文論修辭，曾舉《望江南》〔〇八六〕辭大致見於《花草粹編》之一事合看。

《謁金門》辭——《謁金門》〔〇九三〕乃敦煌曲中惟一與道教有關者。辭内道士自寫其倖進心理，上文"曲調考證"已詳。高宗曾尊老子爲"太上玄元皇帝"，並置"玄教科"取士，無怪謁金門者紛紛焉！唐高彦休《闕史》下："明皇朝，崇尚玄元聖主之教，故以道舉入仕者，歲歲有之。"曹唐有《遂劉尊師祇詔闕廷》詩，乃一實例。宋林靈素自稱"金門羽客"，亦其遺意。金院本名目内，有《謁金門爨》一本，不知所串是儒士，抑道士，抑僅用《謁金門》曲，而串他種故事。

《百歲篇》辭——男女《百歲篇》，見〔六五七〕、〔六六七〕兩套，有一極好之實例。貞元進士陳羽叙事詩《古意》曰：

> "十三學繡羅衣裳，自憐紅袖聞馨香。人言此是嫁時服，含笑不刺雙鴛鴦。郎年十九髭未生，拜官天下聞郎名。車馬駢闐賀門館，自然不失爲公卿！是時妾家猶未貧，兄弟出入雙車輪。繁華全盛兩相敵，與郎年少爲婚姻。郎家居近御溝水，豪門客盡躡珠履。雕盤酒器常不乾，曉入中厨妾先起。姑嫜嚴肅有規矩，小姑嬌憨意難取。朝參暮拜白玉堂，繡衣著盡黄金縷。妾貌漸衰郎漸薄，時時强笑意索寞。知郎本來無歲寒，幾回掩淚看花落！妾年四十絲滿頭，郎年五十封公侯。男兒全盛日忘舊，銀床羽帳空颼飀！庭花紅遍蝴蝶飛，看郎佩玉下朝時。歸來略略不相顧，却令侍婢生光輝。郎恨婦人易衰老，妾亦恨深不忍道。看郎强健能幾時，年過六十還枯槁！"

從十九歲到六十歲，榮枯冷熱，曲盡人情。曰"古意"，尤帶諷刺！

《何滿子》辭——此辭〔一〇一四〕等四首，内容乃長城俠客，獵騎金河。上文第五章論時代，因王維等詩，證其可能爲開天間作品。兹讀太和進士雍陶《贈金河戍客》，内容亦與之同。"俠客"或即"戍客"耳。"慣獵金河路，曾逢雪不迷。射雕青塚北，走馬黑山西。戍遠旌旛少，年深帳幕低。酬恩須盡敵，休説夢中閨！"曲辭次首"喻如賤妾歲寒心"云云，豈即"休説夢中閨"之意歟？此詩頗可與曲辭對看。羅鄴《春閨》云：

“……楊柳橋邊人未歸……金河猶自浣戎衣。”凡詠金河，大抵爲征婦之思耳。

《望江南》——上文論時代，舉“兵要《望江南》”，有見鈔本者談：此書一厚册，分三十二門，題李靖作。此書縱係僞託，亦宜詳究，或有助於此調創始時期之考訂。《通典》一四五，載梁之内人王金珠，善歌吴聲四曲；又製《江南歌》，當時妙絶。古歌辭以“江南”爲題者不勝舉！檢《樂府詩集》二六及五〇諸卷便知。隋已有《望江南》之可能性甚大！不宜拘執陳説。詳《烟花記》所載。惟此與煬帝曾否依調作辭，依然兩事，不必混爲一談耳。宋陳元靚《歲時廣記》一七，“賜宫娥”條，引《麗情集》，載玄宗樂供奉楊羔，以與貴妃同姓，稱“羔舅”；曾於天寶十三載，爲教坊第一箏手薛瓊瓊，與狂生崔懷寶撮合。原説甚詳。應即馮沅君《古劇説彙》内“南戲拾遺補”所求南戲崔懷寶之原始故事也。崔作小詞定情曰：“平生無所願，願作樂中箏：得近玉人纖手子，砑羅裙上放嬌聲，便死也爲榮!”此詞首句原格，應是“平生願”三字而已，全首實《望江南》調。《全唐詩》末卷列崔懷寶於杜牧後，殆未見《麗情集》及《歲時廣記》歟？《麗情集》出宋張君房，雖小説，所傳唐曲却可信。此事與辭，後世之劇本小説中援用甚多。以宋人所見如此，當非後世附會僞託者可比。況羔舅爲人，不類虚構；天寶之年，言之鑿鑿，應皆可信。則此詞與《教坊記》曲中之有《望江南》，或相應合，此調盛唐已有，益非無據矣。至《全唐詩》二九載三姊妹聯句，稱“看見風光零落盡，弦聲猶逐《望江南》”，已是魚玄機時。《歲時廣記》三八，“盡九數”條注：“九九詞，乃《望江南》，今行在修文巷有印本，言語鄙俚，不録。”按南宋人用此調，作八十一首俗曲，正唐人《兵要望江南》之遺法。

《拜新月》——宋金盈之《醉翁談録》三：“俗傳齊國無鹽女，天下之至醜！因幼年拜月，後以德選入宫，帝未寵幸。上因賞月見之，姿色異常，卒愛幸之，因立爲后。乃知女子拜月，有自來矣。”鮑溶詩：“幾夕精誠拜初月，每秋河漢對空機。”趙嘏《新月》：“玉鈎斜傍畫簷生，雲匣初開一寸明。何事最能悲少婦？夜來依約落邊城。”徐夤《新月》：“雲際嬋娟出又藏，美人腸斷拜金方。”——均足表見唐人之此種風俗，與唐詞此調之心理基礎及社會基礎。李群玉有“初月”二首，亦刻骨，並可參證。

《抛毬樂》——張祜《陪范宣城北樓夜讌》①:"亞身催蠟燭,斜眼送香毬。"活畫唐人於酒令中抛毬情狀。

《想夫憐》——李商隱《送千牛李將軍赴闕》②:"絃危中婦瑟,甲冷《想夫》箏。"説明箏内彈《想夫憐》調時之情緒;亦有久不彈此調之意,則怨恨愈深!

《相思破》——唐崔顥《代閨人答輕薄少年》③:"愁來欲奏《相思曲》,抱得秦箏不忍彈!"陳羽《長相思》:"腸斷絶,淚還續,閑人莫作《相思曲》。"女冠李冶詩:"彈着《相思曲》,絃腸一時斷!"奏者之情,比作者尤切! 蓋所指均確有一曲在也。

《鬬百草》——上文"曲調考證"曾見其大要。兹查方以智《通雅》三五,早已得諸説。白居易《觀兒戲》:"弄塵復鬬草,盡日樂嬉嬉。"陸龜蒙《自遣》:"稚子不知名品上,恐隨春草鬬輸贏。"——皆指童嬉。劉駕《桑婦》:"婦來見小姑,新裝弄百草。"孫棨《題妓王福娘牆》④:"無端鬬草輸鄰女。"吴融《箇人》:"數錢紅帶結,鬬草蒨裙盛。"——皆指閨情。他如鄭谷等俱曾詠及。可見唐時此風尚盛。

送——見上文第四章"舞容一得"。韓偓詩:"拍送繁絃曲破長。"送曲用急破,用繁絃,可因此作定論。杜荀鶴《聞笛》:"只知斷送豪家酒,不解安排旅客情。"可知宋金人於套曲中之饒曲曰"斷送",唐人在送酒中,早已用之,義應有相通處。至指聲之改送者,元吴萊以爲樂將徹;明楊慎直指爲套曲之尾聲。《升庵詩話》十二,"樂曲名解"條,引《古今樂録》語:"豔在曲之前,趨與亂在曲之後,亦猶吴聲西曲,前有和,後有送也。"遂曰:"慎按豔在曲之前,與吴聲之和,若今之引子;趨與亂在曲之後,與吴聲之送,若今之尾聲。"

---

① 今校:此詩題原簡作"夜讌"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校:此詩題原簡作"送千牛李將軍"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

③ 今校:此詩題原簡作"代閨人答"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

④ 今校:此詩題簡作"題墻"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

三光——已見前“《望江南》辭”條。司馬扎[①]《感古》云:“九折無停波,三光如轉燭。”杜荀鶴《山中對雪有作》[②]:“豈堪久蔽蒼蒼色!須放三光照九州。”曹松《言懷》云:“此道須天付,三光幸不私。”——皆其例。

三邊——姚鵠《贈邊將》:“三邊近日往來通,盡是將軍鎮撫功。”杜荀鶴《塞上傷戰士》[③]:“三邊遠天子,一命信將軍!”

三載——〔二〇七〕:“良人去,住邊庭,三載長征。”〔一〇一三〕:“當本祇言三載歸。”皆征婦怨思之辭。近人唐長孺《唐代軍事制度之演變》,引劉書三,所見唐代民謡數首,皆因逃避府兵差役而作。府兵三年一輪替。曲辭曰“三載”,乃軍人家屬依據兵制之願望也。府兵制廢於開元二十五年,然則諸辭均作於開元二十五年以前,遲亦不逾天寶矣。顧諸辭悉長短句,是盛唐即有長短句之又一證也。

金隄——〔〇四二〕:“攜手步金隄。”唐朱慶餘《公子行》:“醉上黄金隄上去。”“金隄”應即“黄金隄”。

薄寒——上文引白居易《武丘寺路宴留别諸妓》[④]之句,亦見張籍[⑤]集,題《蘇州江岸留别樂天》[⑥],字亦作“薄寒”。

紅樓——見上文論修辭,謂猶言朱門,指富貴之家。賈島弟無可《雪》詩:“紅樓知有酒,誰肯學袁安。”亦此意。按段成式《酉陽雜俎》“長樂坊安國寺”條云:“紅樓,睿宗在藩時舞榭。”驗之〔一一〇〕、〔六二七〕所見,紅樓作舞榭解,尤切!《全唐詩》逸上載楊巨源《贈紅樓院宣供奉》等,應皆指寺中,非復舞榭。元和間釋廣宣,賜居安國寺紅樓院,有《紅

---

① 今校:“司馬扎”,原作“五代于武陵”,經查下引詩句爲唐司馬扎作。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校:此詩題原簡作“對雪”。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

③ 今校:此詩題原簡作“塞上”。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

④ 今校:此詩題原簡作“武丘留别諸妓”。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

⑤ 今校:“張籍”,原作“張繼”,據《四部叢刊》影清錢曾述古堂影宋鈔本《才調集》改。

⑥ 今校:此詩題原作“蘇州别樂天”,據《四部叢刊》影清錢曾述古堂影宋鈔本《才調集》改。

樓集》,《全唐詩》八二二[①]。乃後來改變,早非舞榭之原旨;豈原旨仍保留於一般社會中歟?花蕊夫人《宫詞》:"禁寺紅樓内裏通。"又似乎禁寺皆有紅樓之設也,俟考。

緑沉——《升庵詩話》十二、胡元瑞《筆叢》十九及薛氏《詩話補遺》,於此亦有詳考。引《鄴中記》云:"石虎造象牙桃枝扇,或緑沉色,或木蘭色,或紫紺色,或鬱金色。"又引劉邵《趙都賦》:"弩有黄閒緑沉。"殷文圭《贈戰將》:"緑沉鎗利雪峰尖!"

靈鵲——《全唐文》九八三,"對解鵲語判"之事由曰:"乙被告殺夫,縣執之。訴稱'鄰婦',不伏其罪。郡以鵲來相告,可爲徵者。"鵲告可以證實刑罪,當爲鳥語功能之最高紀録! 司空圖《喜山鵲初歸》云:"山中只是惜珍禽,語不分明識爾心。若使解言天下事,燕臺今築幾千金!"並以言論天下事屬望於鵲,則證實刑罪,又不足道矣。惜皮日休詩,獨以鵲之報喜乃爲求食,如佞倖之媚人耳。"靈鵲"二字,在大曆時之晁采寄文茂詩,及白居易之"來鵲偶題"内,並曾用及。——凡此皆可窺見唐代社會之習尚。《堅瓠續集》一"喜鵲惱雅"條及近人柴蕚《梵天廬叢録》三七"鵲主喜"條,均有詳考。

隨陽雁——〔〇一一〕:"悲雁隨陽,解引秋光。"唐人習用之辭。孟浩然《過檀溪别業》:"鳥宿隨陽雁,魚藏縮項鯿。"清江《登樓望月寄鳳翔李少尹》[②]:"月隨陽雁極烟霄。"劉商有《隨陽雁歌・送兄南遊》。又《送女子》:"不悲鴻雁暫隨陽。"五代鍾蒨《賦得新鴻别諸同志》[③]:"隨陽來萬里,點點度遥空。"

獨揺——《鬬百草》〔一〇〇七〕:"有情離合花,無風獨揺草。"《本草》云:"無風獨揺草,帶之使夫妻相愛。生嶺南,頭如彈子,尾若鳥尾。兩片開合,見人自動,故曰獨揺草。"明葉子奇《草木子》四:"合離,根如芋魁,有游子十二環之,相須而生;而實不相連,以氣相屬。一名獨揺,一名離母。"據此:離合與獨揺,當是一物。

---

① 今校:"八二二",原作"三十"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校:此詩題原簡作"登樓望月"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

③ 今校:此詩題原簡作"新鴻",據清《函海》本《全五代詩》改。

同心結——李商隱《李夫人》詩:"一帶不結心,兩股方安髻。"長孫佐輔《對鏡吟》:"君非結心空結帶,結處尚新恩已背!"可見其取義之由。

尤泥——張釋於此二字,既詳且確。釋"尤"字,尤可採! 具見原書。並云:"《雲謠集雜曲子》之《洞仙歌》:〔〇一〇〕'擬鋪鴛被,把人尤泥,須索琵琶重理。'二字聯用,直爲戀昵義。此爲唐時民間流行之曲子,尚用'尤泥'字。至宋詞,則競用'尤殢'矣。"按唐人單用"泥"字例較少,張釋未舉,玆補數條:唐彦謙句:"獨來成悵望,不去泥闌干。"韓偓句:"愁腸泥酒人千里,淚眼倚樓天四垂。"又:"嬌饒欲泥人。"吴融《憲丞裴公上洛退居有寄》[①]:"抛來簪紱都如夢,泥着杯觴不爲愁。"顧甄遠《惆悵詩》:"横泥杯觴醉復醒。"

多生——作《歸去來》曲〔一九六〕至〔二〇五〕之釋法照有句云:"一國詩名遠,多生律行高。"白居易《味道》:"此日盡知前境妄,多生曾被外塵侵。"又《自解》:"我亦定中[②]觀宿命,多生債負是歌詩。"

眼如刀——晚唐崔鈺《有贈》:"烟分頂上三層緑,指梳叢髻。劍截眸中一寸光。"曰如劍,與"如刀"一也。

梳頭京樣——劉禹錫《題于家公主舊宅》:"鄰家猶學宫人髻。"

不藉——張釋訓"藉"爲"顧",甚合。觀《十二時》〔六三一〕:"一朝禄盡死王來,生事落然難顧藉!"益爲了然。玆就其未舉之唐例,補充一二:李商隱《井泥》:"伊尹佐興王,不藉漢父資。"陳暘《樂書》一八二"鼓舞"條,謂玄宗時,薛王家鼓伎有名李不藉者。足見其語盛行,並無不善之意。

安存——杜荀鶴《亂後逢村叟》[③]:"還似平寧徵賦税,未嘗州縣略安存。"與曲辭用語全合。

形相——顧況《露青竹杖歌》:"亭亭筆直無皴節,磨捋形相一條鐵。"羅虬《比紅兒》詩:"當時若見紅兒面,未必形相有此言。"

掛緑——《浣溪沙》〔〇五七〕:"却掛緑襴用筆章。"宋洪邁《夷堅志》

---

① 今校:此詩題原簡作"有寄"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校:"定中",原作"品中"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

③ 今校:此詩題原簡作"亂後"。據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

丁三:“歲大比,脱白掛緑,上可以爲卿相。”《張協狀元》南戲内用之。今人猶有“穿紅掛緑”之語。

湯——張釋僅從金元曲中得“觸碰”之義,若在唐語,確是“向前衝撞”之意。觀上文考屑所引便知。足見語辭含義,每隨時代變化,或加强,或減弱。

却——張釋於此字作助動詞用者,有“正也”、“倒也、反也”、“返也、回也”、“還也、仍也”、“再也”、“豈也”諸義之别。實則除首尾二義外,餘四義可以合併爲一。釋〔〇一五〕之“却還”,〔〇四九〕至〔〇五一〕之“却回”,若用諸義,皆在似切非切之間;轉不如訓“却”爲“確”之得力也。

爭——見上文論修辭。明徐渭《南詞叙録》:“唐無‘怎’字,借‘爭’爲‘怎’。”張釋:“爭,猶怎也。自來謂宋人用‘怎’字,唐人只用‘爭’字。”所舉皆唐例,不備録。

處分——《十二時》〔四四九〕:“孝養父母莫生嗔。第一温言不可得,處分小語過於珍。”張釋謂“處分”曰:“猶云‘吩咐’或‘囑咐’,與本義之作‘處理’解者異。”看似與《十二時》語相合,但據《校録》所引《父母恩重變文》“父母忽然處分,輒莫應對二親”云云,則仍以用本義“處理”者爲是。

嶄新——白居易《題别遺愛草堂兼呈李十使君》[①]:“嶄新羅逕合,依舊竹窗開。”章孝標《上浙東元相》:“何言禹跡無人繼!萬頃湖田又嶄新。”段成式《贈周繇》:“姹女不愁難管領,嶄新鉛裹得黄芽。”吴融《題楊子津亭》:“驚人旅鬢嶄新白,無事海門依舊青。”

僂儸——《南詞叙録》謂此辭:“矯絶也。……今以目緑林之從卒。”《通典》一四二:“胡聲……所由,源出西域。諸天諸佛,韻調婁羅。”當訓新穎。因若訓矯健,則與佛曲之韻調忤,佛音固柔軟也。見上文次章“曲調考證”内“佛曲四調”一節。

尖新——《全唐詩》末卷載射覆巾子語:“近來好裹束,各自競尖新。”金劉祁《歸潛志》十:“王子端才固高……止是尖新。”明胡元瑞《詩藪》内六,論中晚唐詩:“氣骨卑弱,詞指尖新。”清李漁《一家言》論曲,釋“尖新”最詳。吴喬《圍爐詩話》三:“飛卿之才……能尖新而不能雅正。”

---

① 今校:此詩題原簡作“題别遺愛草堂”,據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

品飛卿詞，尚且曰尖新，何況品敦煌曲以尖新，庸何傷！

穩便——見上文論修辭。張釋從宋詞元曲内，得義曰“隨便”，曰“離别時之稱珍重”，都不能該《傾杯樂》〔〇二〇〕内“穩便”之義。足見此語自宋以後，含義亦變。

波吒——見上文論修辭。拾得詩：“死後受波吒，更莫稱冤屈。”《南詞叙録》云：“猶言口舌。北音凡語畢，必以‘波查’助詞，云云。”驗之唐語“波吒”，便知徐説不盡然。

生分——見上文論修辭。張釋：“從生發惡感，生發異心之義引申之，則義同忤逆。此專用於叙親子關係時。”所據皆元劇資料。若此語之由唐語來，則非張氏所曾及矣。

驅驅——《十二時》〔六六二〕：“六十驅驅未肯休，幾時應得暫優遊！”張釋：“區區，辛苦之義。”引杜甫“區區甘累趼，稍稍息勞筋”，李白“區區精衛鳥，銜木空哀吟”等爲證。又云：“各‘區區’字，大半含有跋涉辛苦義，故其字亦作‘驅驅’。”但衹引宋詞“驅驅”爲證，未知其仍起於唐耳。

轉轉——見上文論修辭。寒山詩：“不肯信受寒山語，轉轉倍加業汨汨！”仍爲展轉之義。

知聞——張釋甚合。兹就其未舉之唐例，略補一二：晚唐韓儀之詩題有曰：“記知聞近過關試。”羅隱《寄竇澤處士》①：“蘭亭醉客舊知聞。”大中咸通中，崔慎由寓尺題於知聞，選舉人語云：“朝中無呼字知聞，廳裏絶脱韡賓客”。見《全唐詩》末卷。

往還——白居易《詠懷寄皇甫朗之》：“老大多情足往還，招僧待客夜開關。”“足往還”，猶云廣交朋友。與〔五九九〕“往還來，露妻室，半夜烹庖餐未畢”，意義情事均正合。

親情——見上文論修辭。拾得詩：“聚集會親情。”薛濤《犬離主》：“無端咬着親情客。”徐鉉《奉和宫傅相公懷舊見寄》②：“白首親情倍見憐！”

甲子端陽，成都。

---

① 今校：此詩題原簡作“寄竇澤”，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

② 今校：此詩題原簡作“奉和懷舊”，據文淵閣《四庫全書》本《全唐詩》改。

[General Information]
书名=敦煌曲研究
作者=任中敏著
丛书名=任中敏文集
页数=515
SS号=13513238
出版日期=2013.12
出版社=南京：凤凰出版社
ISBN号=978-7-5506-1946-3
中图法分类号=J825.42-53
原书定价=64.00
参考文献格式=任中敏著.敦煌曲研究.南京：凤凰出版社，2013.12.
内容提要=本书收入《敦煌曲校录》、《敦煌曲初探》两部书稿，为任中敏研究敦煌曲的重要著作，是任中敏先生对当时他所能够见到的敦煌曲的校录和研究，颇多真知灼见，纠正了当时学者对敦煌曲的一些误解，发前人所未发，至今仍有现实意义。